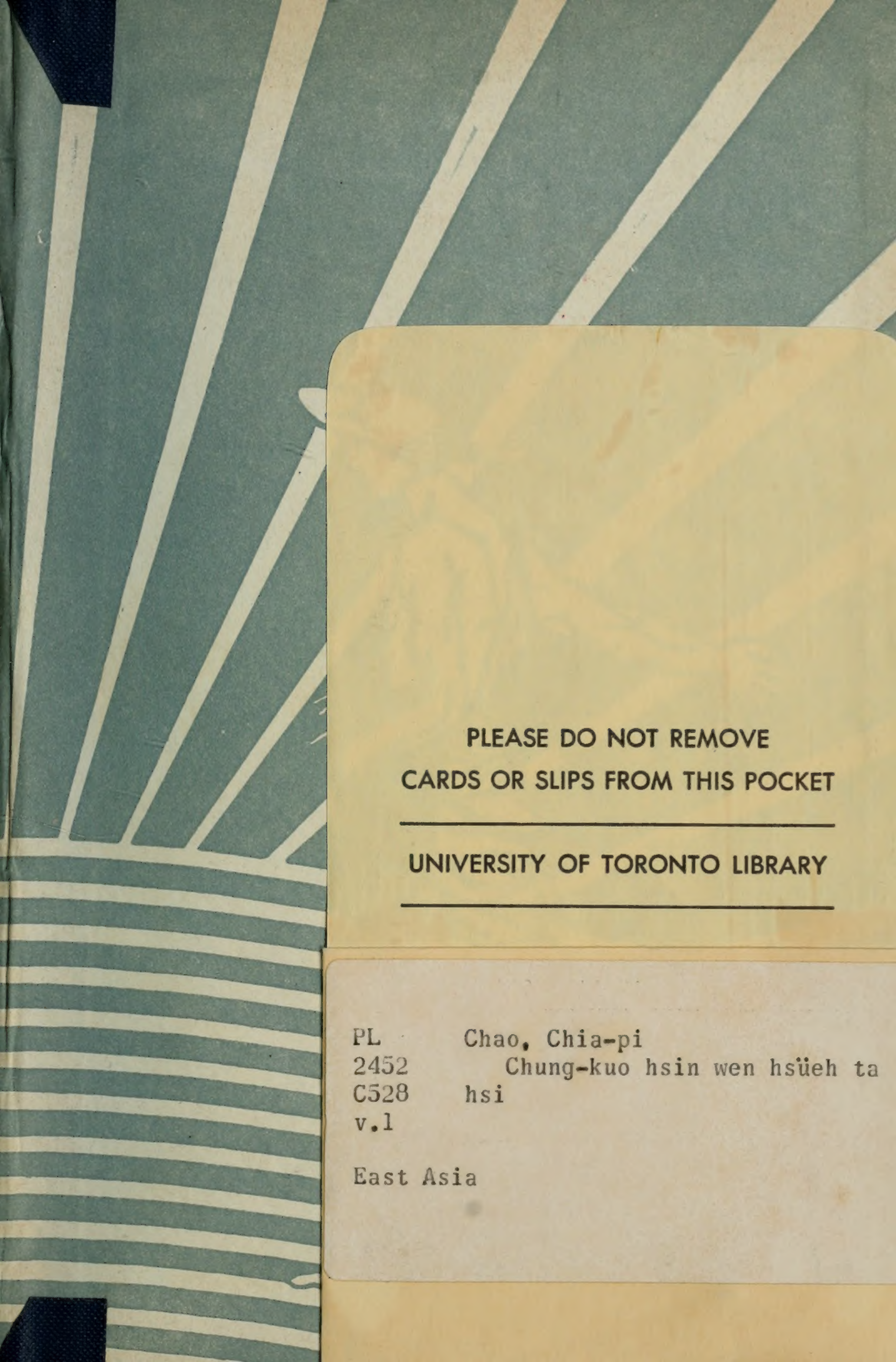


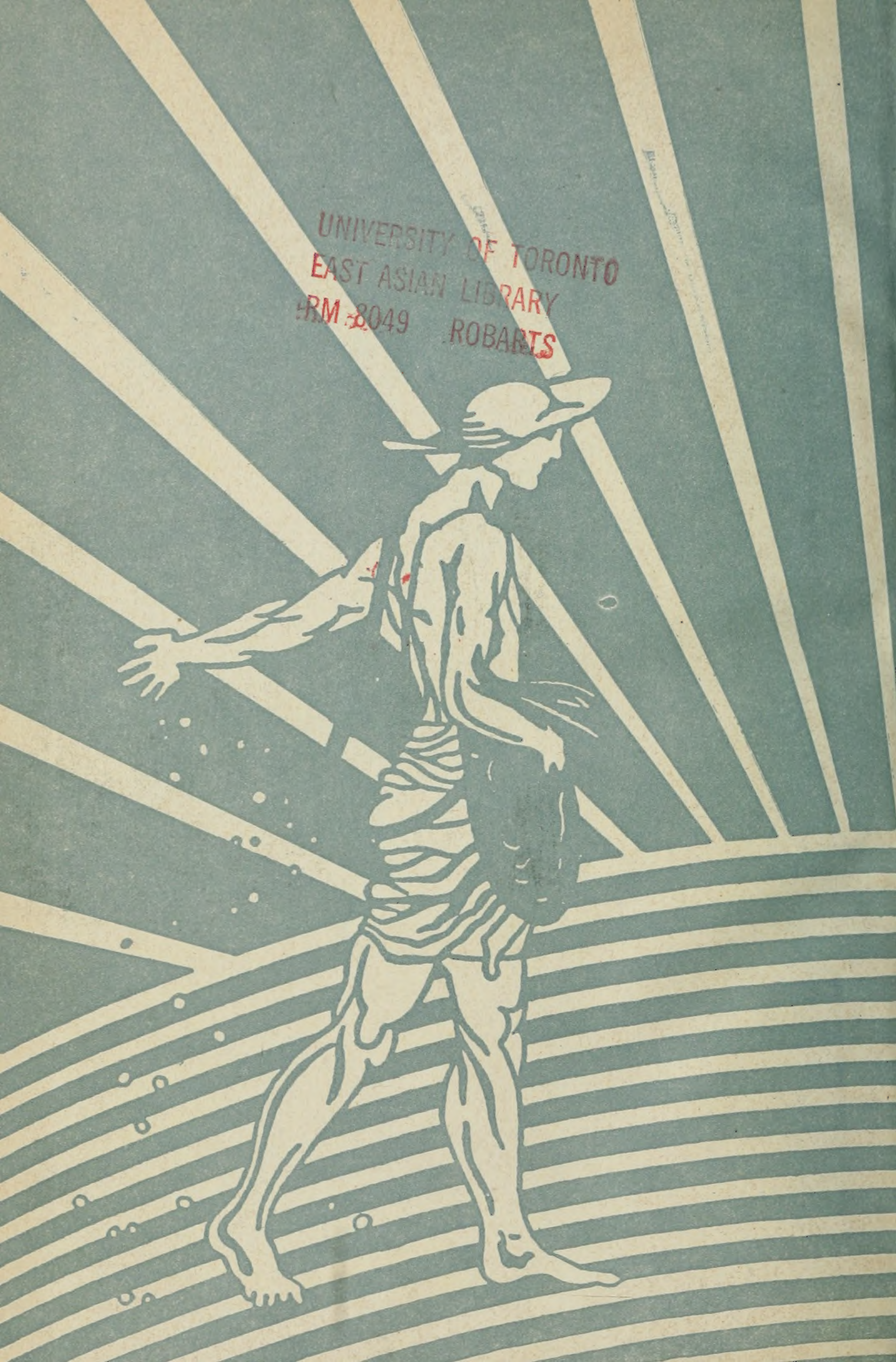
建設理論集

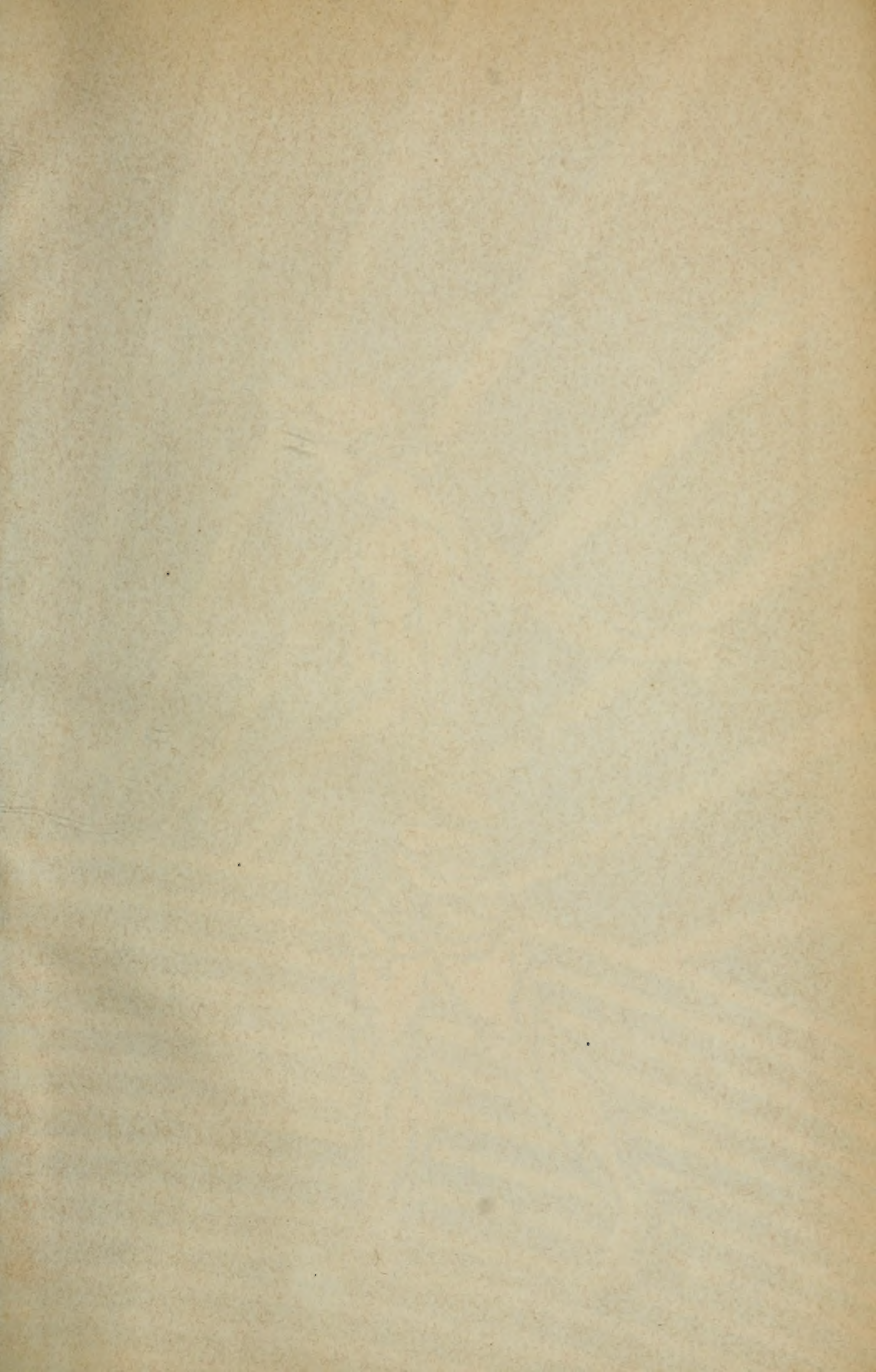
胡適編選

V.1

上海良友圖書印刷公司




UNIVERSITY OF TORONTO
EAST ASIAN LIBRARY
RM 8049 ROBARTS



中國新文學大系

趙家璧主編

第一集

良友總公司

上海北四川路

北平　良友公司
南京　良友公司
廈門　良友公司
漢口　良友公司
重慶　良友公司
廣州　良友公司
梧州　良友公司
紐約　良友公司

建設理論集

胡適編選

總序

蔡元培



上海良友圖書印刷公司印行

一九三五，八，三十付排
一九三五，十，十五初版
一九三五，十，廿五再版
一九三六，八，十五三版

No. 381

普及版每本大洋一元

前言

趙家璧

我國的新文學運動，自從民國六年在北京的新青年上由胡適陳獨秀等發動後，至今已近二十年。這二十年時間，比起我國過去四千年的文化過程來，當然短促值不得一提，可是他對於未來中國文化史上的使命，正像歐洲的文藝復興一樣，是一切新的開始。牠所結的果實，也許及不上歐洲文藝復興時代般的豐盛美滿，可是這一羣先驅者們開闢荒蕪的精神，至今還可以當做我們年青人的模範，而他們所產生的一點珍貴的作品，更是新文化史上的至寶。

這二十年時間，大約可以分做兩個不同的時期：從民六（一九一七）的發難到民十六（一九二七）的北伐，從民十六的北伐一直到現在。前一時期的新文學，貫穿着「文學革命」的精神，到北伐成功，便變了一付面目。這後一時期的新文學，至今還在繼續發長中，我們既不能隨便替他作結束，爲事實上便利計，就先把民六至民十六的第一個十年間，關於新文學理論的發生，宣傳，爭執，以及小說，散文，詩，戲劇諸方面所嘗試得來的成績，替他整理，保存，評價。在國內一部分思想界頗想回到五四以前去的今日，這一件工作，自信不是毫無意義的；而且供給十年百年後研究初期新文學運動史者一點系統的參考資料，也是我們所應盡的責任。

這一個新文學大系的計劃，得益於茅盾先生，阿英先生，鄭伯奇先生，施蟄存先生的指示者很多，沒有他們，這個計劃決不會這樣圓滿完備的。蔡元培先生，胡適之先生，鄭振鐸先生，魯迅先生，周作人先生，朱自

清先生，郁達夫先生，洪深先生和上述的前三位，化費了他們寶貴的時間，替我們搜材料，編目錄，寫導言，使這十部大書得以如願的實現，我借了這個機會，敬向他們深深的致謝。

還有項德言先生，陳受頤先生，林語堂先生，甘乃光先生，葉聖陶先生，冰心女士，傅東華先生，沈從文先生，儲安平先生和其他許多友人，他們在各方面贊助我們；而國內許多重要的圖書館，更給予我們最大的便利，這更是我們所應當鄭重感謝的。

這部書的工作從去年年底開始，中間經過不少次的挫折，到今天才算功德圓滿了。我們相信新文學運動第一個十年間許多英雄們打平天下的偉績，是值得有這樣一部書，替他們留一個紀念的。現在我們做成了，我們覺得了却了一件心願！

民國二十四年十月一日

總序



總序

蔡元培

歐洲近代文化，都從復興時代演出；而這時代所復興的，爲希臘羅馬的文化；是人人所公認的。我國周季文化，可與希臘羅馬比擬，也經過一種煩瑣哲學時期，與歐洲中古時代相埒，非有一種復興運動，不能振發起衰；五四運動的新文學運動，就是復興的開始。

歐洲文化，不外乎科學與美術；自純粹的科學：理，化，地質，生物等等以外，實業的發達，社會的組織，無一不以科學爲基本，均得以廣義的科學包括他們。自狹義的美術：建築，雕刻，繪畫等等以外，如音樂，文學及一切精製的物品，美化的都市，皆得以美術包括他們。而近代的科學美術，實皆植基於復興時代；例如文西，米開蘭基羅與拉飛爾三人，固爲復興時代最大美術家，而文西同時爲科學家及工程師，又如路加培根提倡觀察與實驗法，哥白尼與加立里的天文學，均爲開先的科學家。這些科學家與美術家，何以不說爲創造而說是復興？這因爲學術的種子，早已在希臘羅馬分布了。例如希臘的多利式育尼式科林式三種柱廊，羅馬的穹門，斐諦亞，司科派，柏拉克希脫的雕刻以及其他壁畫與花瓶，荷馬的史詩，愛司凱拉，索福克，幼利披留與亞利司多芬的戲劇，固已極美術文學的能事，就是賽勒司，亞利司太克的天文，畢達可拉斯，歐几里得的數學，依洛陶德的地理，亞奇米得的物理，亞里斯多得的生物學，黑樸格拉底的醫學，亦都已確立近代科學的基

礎。

羅馬末年，因日耳曼人的移植，而舊文化幾乎消滅，這時候，保存文化的全恃兩種宗教，一是基督教，一是回教。回教的勢力，局於一隅；而基督教的勢力，則幾乎彌漫全歐。基督教受了羅馬政治的影響，組織教會，設各地方主教，而且以羅馬為中心，駐以教皇。於是把希臘羅馬的文化，一切教會化，例如希臘哲學家亞里斯多德，自生物學而外，對於倫理學，美學及其他科學，均有所建樹，而教會即利用亞氏的學說為工具，曲解旁推，務合於教義的標準。有不合教義的，就指為邪教徒，用火刑懲罰他們。一切思想自由，信教自由，都被剝奪，觀中古時代大學的課程，除聖經及亞里斯多德著作外，有一點名學，科學及羅馬法律，沒有歷史與文學，他的固陋可以想見了。那時候崇閎的建築，就是教堂；都是峨特式，有一參天高塔，表示升入天堂的願望，正與希臘人均衡和諧的建築，代表現世安和的命運相對待。附屬於建築的圖畫與雕刻，都以聖經中故事為題材；音樂詩歌，亦以應用於教會的為時宜。

及十三世紀，意大利詩人但丁始以意大利語發表他最著名的長詩神曲，其內容雖倘襲天堂地獄的老套，而其所描寫的人物，都能顯出個性，不拘於教會的典型；文詞的優美，又深受希臘文學的影響而可以與他們匹敵，這是歐洲復興時期的開山。嗣後由文學而藝術，由文藝而及於科學，以至政治上，宗教上，都有一種革新的運動。

我國古代文化，以周代為最可徵信。周公的制禮作樂，不讓希臘的梭倫；東周季世，孔子的知行並重，循循善誘，正如蘇格拉底；孟子的道性善，陳王道，正如柏拉圖；荀子傳羣經，持禮法，為稷下祭酒，正如亞里

斯多德；老子的神祕，正如畢達哥拉斯；陰陽家以五行說明萬物，正如恩派多克利以地水火風爲宇宙本源；墨家的自苦，正如斯多亞派；莊子的樂觀，正如伊壁鳩魯派；名家的詭辯，正如哲人；縱橫家言，正如雄辯術。此外如周髀的數學，素問靈樞的醫學，考工記的工學，墨子的物理學，爾雅的生物學，亦已樹立科學的基礎。

在文學方面，周易的絜靜，禮經的謹嚴，老子的名貴，墨子的質素，孟子的條達，莊子的俶詭，鄒衍的閎大，荀卿與韓非的刻覈，左氏春秋的和雅，戰國策的博麗，可以見散文的盛況。風雅頌的詩，荀卿，屈原，宋玉，景差的辭賦，可以見韻文的盛況。

在藝術方面，樂記說音樂，理論甚精，但樂譜不傳。詩小雅斯干篇稱「如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛」；可以見現今宮殿式之椄檐，已於當時開始！當代建築，如周之明堂，七廟，三朝，九寢，楚之章華臺，燕之黃金臺，秦之阿房宮等，雖名制屢見記載，但取材土木，不及希臘羅馬的石材，故遺跡多被湮沒。玉器銅器的形式，變化甚多，但所見圖案，以雲雷文及獸頭爲多，植物已極希有，很少見有雕刻人物如希臘花瓶的。韓非子說畫犬馬難，畫鬼魅易，近乎寫實派；莊子說宋元君有解衣盤礴的畫史，近乎寫意派，但我們尙沒見到周代的壁畫。所以我們敢斷言的，是周代的哲學與文學，確可與希臘羅馬比擬。

秦始皇帝任李斯，專用法家言，焚書坑儒。漢初矯秦弊，又專尙黃老；文帝時儒家與道家爭，以「家人言」與「司空城旦書」互相詆。武帝時始用董仲舒對策（漢書董仲舒傳「董仲舒對策『今師異道，人異論，百家殊方，指意不同，上亡以持一統，法制數變，下不知所守。臣愚以爲諸不在六藝之科，孔子之術者，皆絕其道，勿使並進。邪辟之說滅息，然後統紀可一，而法度可明，民知所從矣。』」）「推明孔氏，抑黜百家」；建

元元年：丞相衛綰奏：「所舉賢良，或治申，商，韓非，蘇秦，張儀之言，亂國政，請皆奏罷。」；詔「可」。武帝乃置五經博士，後增至十四人，「利祿之途」既開，優秀分子，競出一途，爲博士官置弟子，由五十人，而百人，而千人，成帝時至三千人；後漢時大學至三萬餘生，都抱着通經致用的目的，如「禹貢治河」，「三百篇諷諫」，「春秋斷獄」等等，這時候雖然有陰陽家的五德終始，讖緯學的符命然終以經術爲中心。魏晉以後，雖然有佛教輸入，引起老莊的玄學，與處士的清談；有神仙家的道教，引起金丹的化鍊，符籙的迷信；但是經學的領域還是很堅固，例如義疏之學，南方有崔靈恩，沈文阿，皇侃，戚袞，張譏，顧越，王元規等，北方有劉獻之，徐遵明，李鉉，沈重，熊安生等；（褚季野說：「北人學問，淵綜廣博；」孫安國說：「南人學問，清通簡要；」支道林又說：「自中人以還，北人看書，如顯處觀月；南人看書，如牖中窺日。」）迄於唐代，國子祭酒孔穎達與諸儒撰定五經正義頒於天下，每年明經依此考試，經學的勢力，隨「利祿之途」而發展，眞可以壓倒一切了。

漢代承荀卿，屈原的餘緒，有司馬相如，楊雄，班固，枚乘等競爲辭賦，句多駢麗；後來又漸多用於記事的文，如蔡邕所作的碑銘，就是這一類。魏晉以後，一切文辭均用此體；後世稱爲駢文，或稱四六。

唐德宗時，（西歷八世紀）韓愈始不滿意於六朝駢麗的文章，而以周季漢初論辯記事文爲模範，創所謂「起八代之衰」的文章，那時候與他同調的有柳宗元等。愈又作原道，推本孔孟，反對佛老二氏，有「人其人，火其廬，焚其書」的提議，乃與李斯，董仲舒相等。又補作文王拘幽操，至有「臣罪當誅天王聖明」等語，以提倡君權的絕對。李翱等推波助瀾漸引起宋明理學的運動。但宋明理學，又並不似韓愈所期待的，彼等

表面雖亦排斥佛老，而裏面却願兼採佛老二氏的長處；如河圖洛書太極圖等，本諸道教；天理人慾明善復初等等本諸佛教。在陸王一派，偏於「尊德性」固然不諱談禪，陽明且有格竹病七日的笑話，與科學背馳，固無足異；程朱一派，力避近禪，然陽儒陰禪的地方很多。朱熹釋格物爲即物窮理，且說：「即凡天下之物，莫不因其已知之理而益窮之，以求至乎其極，至於用力之久而一旦豁然貫通焉，則衆物之表裏精粗無不到，而吾心之全體大用無不明矣。」似稍近於現代科學家之歸納法，然以不從實驗上着手，所以也不能產生科學。那時程頤以「餓死事小，失節事大」斥再醮婦，蹂躪女權，正與韓愈的「臣罪當誅」相等，誤會三綱的舊說，破壞「五倫」的本義。不幸此等謬說適投明清兩朝君主之所好，一方面以利用科舉爲誘惑，一方面以文字獄爲鞭策，思想言論的自由，全被剝奪。

明清之間，惟黃宗義明夷待訪錄，有原君原臣等篇；戴震原義，力闢以理責人的罪惡；俞正燮於癸巳類稿存稿中有反對尊男卑女的文辭，遠之合於諸子的哲學，近之合於西方的哲學，然皆如曇花一現，無人注意。

直到清季，與西洋各國接觸，經過好幾次的戰敗，始則感武器的不如人，後來看到政治上了，後來看到教育上，學術上都覺得不如人了，於是有維新派，以政治上及文化上之革新爲號召，康有爲譚嗣同是其中最著名的。

康氏有大同書本禮運的大同義而附以近代人文主義的新義，譚氏有仁學，本佛教平等觀而衝決一切的網羅，在當時確爲佼佼者。然終以遷就時人思想的緣故，戴着尊孔保皇的假面，而結果仍歸於失敗。

嗣後又經庚子極端頑固派的一試，而孫中山先生領導之同盟會，漸博得多數信任，於是有辛亥革命，實行

「恢復中華建立民國」的宣言，當時思想言論的自由，幾達極點，保皇尊孔的舊習，似有掃除的希望，但又經袁世凱與其所卵翼的軍閥之摧殘，雖洪憲帝制，不能實現，而北洋軍閥承襲他壓制自由思想的淫威，方興未艾。在此暴力壓迫之下，自由思想的勃興，仍不可遏抑，代表他的是陳獨秀的新青年。

新青年於民國四年創刊，他的敬告青年，特陳六義：一，自主的而非奴隸的，二，進步的而非退守的，三，進取的而非退隱的，四，世界的而非鎖國的，五，實利的而非虛文的，六，科學的而非想像的。

到民國八年，有新青年宣言，有云：「我們相信，世界各國政治上道德上經濟上因襲的舊觀念中，有許多阻礙進化而不合情理的部分。我們想求社會進化，不得不打破天經地義。自古如斯的成見，決計一面拋棄此等舊觀念，一面綜合前代賢哲當代賢哲和我們自己所想的創造上道德上經濟上新觀念，樹立新時代的精神，適應新社會的環境。我們理想的新時代，新社會，是誠實的，進步的，積極的，自由的，平等的，創造的，美的，善的，和平的，相愛的，互助的，勞動而愉快的，全社會幸福的。希望那虛偽的，保守的，消極的，束縛的，階級的，因襲的，醜的，惡的，戰爭的，軋轢不安的，懶惰而煩悶的，少數幸福的現象，漸漸減少，至於消滅。」又有新青年罪案之答辯書，有云：「他們所非難本誌的，無非是破壞孔教，破壞禮法，破壞國粹，破壞貞節，破壞舊倫理(忠孝節)，破壞舊藝術(中國戲)，破壞舊宗教(鬼神)，破壞舊文學，破壞舊政治(特權人治)這幾條罪案。這幾條罪案，本社同人當然直認不諱。但是追本溯源，本誌同人本來無罪，只因為擁護那德莫克拉西(Democracy)和賽因斯(Science)兩位先生，才犯了這幾條滔天大罪。要擁護那德先生，便不得不反對那孔教，禮法，貞節，舊倫理，舊政治；要擁護那賽先生，便不得不反對那國粹和舊文學。」他的主張民治主義

和科學精神，固然前後如一，而「破壞舊文學的罪案」與「反對舊文學」的聲明，均於八年始見，這是因為在新青年上提倡文學革命起於五年。五年十月胡適來書，稱「今日欲言文學革命，須從八事入手：一曰：不用典；二曰：不用陳套語；三曰：不講對仗；四曰：不僻俗字俗語；五曰：須講求文法之結構；六曰：不作無病之呻吟；七曰：不摹倣古人，語語須有我在；八曰：須言之有物。」由是陳獨秀於六年二月發表文學革命論，有云：「文學革命之氣運，醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則為我友胡適。余敢冒全國學究之敵高張文學革命軍大旗以為吾友之聲援，旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；推倒陳腐的鋪張的古典文學；建設新鮮的立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」這是那時候由思想革命而進於文學革命的歷史。

為怎麼改革思想，一定要牽涉到文學上？這因為文學是傳導思想的工具。錢玄同於七年三月十四日致陳獨秀書，有云：「舊文章的內容，不到半頁，必有發昏做夢的話，青年子弟，讀了這種舊文章，覺其句調鏗鏘，娓娓可誦，不知不覺，便將為文中之荒謬道理所征服。」在玄同所主張的「廢滅漢文」雖不易實現，而先廢文言文，是做得到的事。所以他有一次致獨秀的書，就說；「我們既絕對主張用白話體做文章，則自己在新青年裏面做的，便應該漸漸的改用白話。我從這次通信起，以後或撰文，或通信，一概用白話，就和適之先生做嘗試集一樣意思。並且還要請先生，胡適之先生和劉半儂先生都來嘗試嘗試。此外別位在新青年裏撰文的先生和國中贊成做白話文的先生們，若是大家都肯嘗試，那麼必定成功。自古無的，自今以後必定會有。」可以看見玄同提倡白話文的努力。

民元前十年左右，白話文也頗流行，那時候最著名的白話報，在杭州是林獬陳敬第等所編，在蕪湖是獨秀與劉光漢等所編，在北京是杭辛齋，彭翼仲等所編，卽余與王季同，汪允宗等所編的俄事警聞與警鐘，每日有白話文與文言文論說各一篇，但那時候作白話文的緣故，是專為通俗易解，可以普及常識，並非取文言而代之。主張以白話代文言，而高揭文學革命的旗幟，這是從新青年時代開始的。

歐洲復興時期以人文主義為標榜，由神的世界而渡到人的世界。就圖畫而言，中古時代的神象，都是憂鬱枯板與普通人不同，及復興時代，一以生人為模型，例如拉飛兒，所畫聖母，全是窈窕的幼婦，所畫耶穌，全是活潑的兒童。使觀者有地上實現天國的感想。不但拉飛兒，同時的畫家沒有不這樣的。進而為生人肖像，自然更表示特性，所謂「人心不同如其面」了。這叫做由神相而轉成人相。我國近代本日文言文為古文，而歐洲人目不通行的語言為死語，劉大白參用他們的語意，譯古文為鬼話；所以反對文言提倡白話的運動，可以說是棄鬼話而取人話了。

歐洲中古時代，以一種變相的拉丁文為通行文字，復興以後，雖以研求羅馬時代的拉丁文與希臘文，為復興古學的工具，而別一方面，却把各民族的方言利用為新文學的工具。在意大利有但丁，亞利奧斯多，樸伽邱，馬基亞弗利等，在英國有綽塞，威克列夫等，在日耳曼，有路德等，在西班牙，有塞文蒂等，在法蘭西，有拉勃雷等，都是用素來不認為有文學價值的方言譯述聖經，或撰著詩文，遂產生各國語的新文學。我們的復興，以白話文為文學革命的條件，正與但丁等同一見解。

歐洲的復興，普通分為初盛晚三期：以十五世紀為初期，以千五百年至千五百八十年為盛期，以千五百八

十年至十七世紀末爲晚期。在藝術上，自意大利的喬托，基伯爾提，文西，米開蘭基羅，拉飛兒，狄興等以至法國的雷斯古，古容，格魯愛父子等，西班牙的維拉斯開茲等，德國的杜勒，荷爾斑一族等，荷蘭與法蘭德爾的凡愛克，魯本茲，朗布蘭，凡帶克等。在文學上，自意大利的但丁，亞利奧斯多，馬基亞弗利，塔蘇等，法國的露沙，蒙旦等，西班牙的蒙杜沙，莎凡提等，德國的路德，薩克斯等，英國的雪泥，慕爾，莎士比亞等。人才輩出，歷三百年。我國的復興，自五四運動以來不過十五年，新文學的成績，當然不敢自詡爲成熟。其影響於科學精神民治思想及表現個性的藝術，均尚在進行中。但是吾國歷史，現代環境，督促吾人，不得不有奔軼絕塵的猛進。吾人自期，至少應以十年的工作抵歐洲各國的百年。所以對於第一個十年先作一總審查，使吾人有以鑑既往而策將來，希望第二個十年與第三個十年時，有中國的拉飛爾與中國的莎士比亞等應運而生呵！

建設理論集



目次

導言



導言

胡適

一

中國新文學運動的歷史，我們至今還不能有一種整個的敍述。爲什麼呢？第一，因爲時間太逼近了，我們的記載與論斷都免不了帶着一點主觀情感的成分，不容易得着客觀的，嚴格的史的記錄。第二，在這短短二十年裏，這個文學運動的各個方面的發展是不很平均的，有些方面發展的很快，有些方面發展的稍遲；如散文和短篇小說就比長篇小說和戲劇發展的早多了。一個文學運動的歷史的估價，必須包括它的出產品的估價。單有理論的接受，一般影響的普徧，都不夠證實那個文學運動的成功。所以在今日新文學的各方面都還不曾有大數量的作品可以供史家評量的時候，這部歷史是寫不成的。

良友圖書公司的「新文學大系」的計劃正是要替這個新文學運動的第一個十年作第一次的史料大結集。這十鉅册之中，理論的文學要佔兩册，文學的作品要佔七册。理論的發生，宣傳，爭執，固然是史料，這七大册的小說，散文，詩，戲劇，也是同樣重要的史料。文學革命的目的是要用活的語言來創作新中國的新文學，——來創作活的文學，人的文學。新文學的創作有了一分的成功，即是文學革命有了一分的成功。「人們要用你結的果子來評判你。」正如政治革命的目的是要建立一個新的社會秩序，那個新社會秩序的成敗即是那個政治革命的成敗。文學革命產生出來的新文學不能滿足我們贊成革命者的期望，就如同政治革命不能產生更滿意

的社會秩序一樣，雖有最圓滿的革命理論，都只好算作不兌現的紙幣了。

所以我是最歡喜這一部大結集的。新文學大系的主編者趙家璧先生要我担任「建設理論集」的編纂，我當然不能推辭。這一集的理論文字，代表民國六年到九年之間（一九一七——一九二〇）的文學革命的理論，大都是從新青年，新潮，每週評論，少年中國，幾個雜誌裏選擇出來的，因爲這幾個刊物都是中國新文學運動的急先鋒，都是它的最早的主要宣傳機關。

這一集所收的文字，分作三組：第一組是一篇序幕，記文學革命在國外怎樣發生的歷史；這雖然是一種史實的記載，其實後來許多革命理論的綱領都可以在這裏看見了。第二組是文學革命最初在國內發難的時候的幾篇重要理論，以及他們所引起的響應和討論。第三組是這個運動的稍後一個時期的一些比較傾向建設方面的理論文章，包括關於新詩，戲劇，小說，散文各個方面的討論。

我現在要寫的序文，當然應該概括的指點出那些理論的中心見解和重要根據。但我想，在那個提要的說明之前，我應該扼要的敍述這個文學革命運動的歷史的背景。

這個背景的一個重要方面，是古文在那四五十年中作最後掙扎的一段歷史。（參看我的「五十年來之中國文學」。）那個時代是桐城派古文的復興時期。從曾國藩到吳汝綸，桐城派古文得着最有力的提倡，得着很大的響應。曾國藩說的「舉天下之美，無以易乎桐城姚氏者也」，最可以代表當時文人對這個有勢力的文派的信仰。我們在今日回頭看桐城派古文在當日的勢力之大，傳播之廣，也可以看出一點歷史的意義。桐城派古文的抬頭，就是駢儷文體的衰落。自從韓愈提出「文從字順各識職」的古文標準以後，一些「古文」大家大都朝着「文從字順」的方向努力。只有這條路可以使那已死的古文字勉強應用，所以在這一千年之中，古文越做越通順了，——宋之歐蘇，明之歸有光錢謙益，清之方苞姚鼐，都比唐之韓柳更通順明白了。到曾國藩，這一派的文字可算是到了極盛的時代。他們不高談秦漢，甚至于不遠慕唐宋，竟老老實實的承認桐城古文爲天下之至

美！這不是無意的降格，這是有意的承認古文的倣作越到後來越有進步。所以王先謙續古文辭類纂的自序說：

學者將欲杜歧趨，遵正軌，姚氏而外，取法梅曾（梅曾亮，曾國藩），足矣。

姚鼐曾國藩的古文差不多統一了十九世紀晚期的中國散文。散文體做到了明白通順的一條路，它的應用的能力當然比那駢儷文和那模倣殷盤周誥的假古文大多了。這也是一個轉變時代的新需要。這是桐城古文得勢的歷史意義。

在那個社會與政治都受絕大震盪的時期，古文應用的方面當然比任何過去時期更多更廣了。總計古文在那四五十年中，有這麼多的用處：第一是時務策論的文章，如馮桂芬的校邠廬抗議，如王韜的報館文章，如鄭觀應，邵作舟，湯壽潛諸家的「危言」，都是古文中的「策士」一派。後起的政論文家，如譚嗣同，如梁啓超，如章士釗，也都是先從桐城古文入手的。第二是翻譯外國的學術著作。最有名的嚴復，就出於桐城派古文家吳汝綸的門下。吳汝綸贊美嚴復的天演論，說「其書乃駸駸與晚周諸子相上下」，嚴復自己也說，「精理微言，用漢以前字法句法則爲達易，用近世利俗文字則求達難。」其實嚴復的譯文全是學桐城古文，有時參用佛經譯文的句法；不過他翻譯專門術語，往往極力求古雅，所以外貌頗有古氣。第三是用古文翻譯外國小說。最著名的譯人林紓也出于吳汝綸的門下；其他用古文譯小說的人，也往往是學桐城古文的，或是間接模仿林紓的古文的。

古文經過桐城派的廓清，變成通順明白的文體，所以在那幾十年中，古文家還能勉強掙扎，要想運用那種文體來供給一個驟變的時代的需要。但時代變的太快了，新的事物太多了，新的知識太複雜了，新的思想太廣博了，那種簡單的古文體，無論怎樣變化，終不能應付這個新時代的要求，終于失敗了。失敗最大的是嚴復式的譯書。嚴復自己在羣己權界論的凡例裏曾說：

海外讀吾譯者，往往以不可猝解，訾其艱深。不知原書之難且實過之。理本奧衍，與不佞文字固無涉

也。

這是他的譯書失敗的鐵證。今日還有學嚴復譯書的人，如章士釗先生，他們的譯書是不會有人讀的了。

其次是林紓式的翻譯小說的失敗。用古文寫的小說，最流行的是蒲松齡的聊齋志異；聊齋志異有圈點詳註本，故士大夫階級多能閱讀。古文到了桐城一派，敍事記言多不許用典，比聊齋時代的古文乾淨多了。所以林紓譯的小說，沒有註釋典故的必要，然而用古文譯書，不加圈讀，懂得的人就很少。林譯小說都用圈斷句，故能讀者較多。但能讀這種古文小說的人，實在是很少的。林紓的名聲大了，他的小說每部平均能銷幾百本，在當時要算銷行最廣的了，但當時一切書籍（除小學教科書外）的銷路都是絕可憐的小！後來周樹人周作人兩先生合譯域外小說集，他們都能直接從外國文字譯書，他們的古文也比林紓更通暢細密，然而他們的書在十年之中只銷了二十一册！這個故事可以使我們明白，用古文譯小說，也是一樣勞而無功的死路，因為能讀古文小說的人實在太少了。至於古文不能翻譯外國近代文學的複雜文句和細緻描寫，這是能讀外國原書的人都知道的，更不用說了。

嚴格說來，譚嗣同梁啓超的議論文已不是桐城派所謂「古文」了。梁啓超自己說他亡命到國外以後，做文章即

> 自解放，務為平易暢達，時雜以俚語，韻語，及外國語法；縱筆所至不檢束。學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆為野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者，別有一種魔力焉。

這種「新文體」是古文的大解放。靠着圈點和分段的幫助，這種解放的文體居然能做長篇的議論文章了；每遇一個抽象的題目，往往列舉譬喻，或列舉事例，每一譬喻或事例各自成一段，其體勢頗像分段寫的八股文的長比，而不受駢四儷六的拘束，所以氣勢汪洋奔放，而條理淺顯，容易使讀者受感動。在一個感受絕大震盪的過渡社會裏，這種解放的新文體曾有很偉大的魔力。但議論的文字不是完全走情感的一條路的。經過了相當時期

的教育發展，這種奔放的情感文字漸漸的被逼迫而走上了理智的辨駁文字的路。梁啓超中年的文章也漸漸從奔放回到細密，全不像他壯年的文章了。後起的政論家，更不能不注重邏輯的謹嚴，文法的細密，理論的根據。章士釗生於桐城古文大本營的湖南，他的文章很有桐城氣息。他一面受了嚴復的古文譯書的影響，一面又頗受了英國十九世紀政論文章的影響，所以他頗想做出一種嚴密的說理文章。同時的政論家也頗受他的影響，朝着這個方面做去。這種文章實在是和嚴復的譯書很相像的：嚴復是用古文翻外國書，章士釗是用古文說外國話。說的人非常費勁，讀的人也得非常費勁，才讀得懂。章士釗一班人的政論當然也和嚴復的譯書同其命運，同爲「不可猝解」。於是這第三個方面的古文應用也失敗了。

在那二三十年中，古文家力求應用，想用古文來譯學術書，譯小說，想用古文來說理論政，然而都失敗了。此外如章炳麟先生主張回到魏晉的文章，「將取千年朽蠹之餘，反之正則」，更富有復古的意味，應用的程度更小了，失敗更大了。他們的失敗，總而言之，都在於難懂難學。文字的功用在於達意，而達意的範圍以能達到最大多數人爲最成功。在古代社會中，最大多數人是和文字沒交涉的。做文章的人，高的只求絕少數的「知音」的欣賞，低的只求能「中試官」的口味。所以他們心目中從來沒有「最大多數人」的觀念。所以凡最大多數人都能欣賞的文學傑作，如水滸傳，如西遊記，都算不得文學！這一個根本的成見到了那個過渡的驟變的時代，還不會打破，所以嚴復林紓梁啓超章炳麟章士釗諸人都還不肯拋棄那種完全爲絕少數人賞玩的文學工具，都還妄想用那種久已僵死的文字來做一個新時代達意表情說理的工具。他們都有革新國家社會的熱心，都想把他們的話說給多數人聽。可是他們都不懂得爲什麼多數人不能讀他們的書，聽他們的話！嚴復說的最妙：

> 理本奧衍，與不佞文字固無涉也。

在這十三個字裏，我們聽得了古文學的喪鐘，聽見了古文家自己宣告死刑。他們彷彿很生氣的對多數人說：「我費盡氣力做文章，說我的道理，你們不懂，是你們自己的罪過，與我的文章無干！」

在這樣的心理之下，古文應用的努力完全失敗了。

二

可是在這個時期，那「最大多數人」也不是完全被忽略了。當時也有一班遠見的人，眼見國家危亡，必須喚起那最大多數的民衆來共同擔負這個救國的責任。他們知道民衆不能不教育，而中國的古文古字是不配做教育民衆的利器的。這時候，基督教的傳教士早已在各地造出各種方言字母來拚讀各地的土話，並且用土話字母來翻譯新約，來傳播教義了。日本的驟然強盛，也使中國士大夫注意到日本的小學教育，因此也有人注意到那五十假名的教育功用。西方和東方的兩種音標文字的影響，就使中國維新志士漸漸覺悟字母的需要。

最早創造中國拚音字母的人大都是沿海各省和西洋傳教士接觸最早的人。如廈門盧戇章造的「切音新法」，如福建龍溪蔡錫勇造的「傳音快字」，如廣東香山王炳耀造的「拚音字譜」，都是這個字母運動的先鋒。盧戇章的字母，在戊戌變法的時期，曾由他的同鄉京官林輅存運動都察院奏請頒行天下。蔡錫勇和他的兒子蔡璋繼續改良他們的「快字」，演成「蔡氏速記術」，創開了中國的速記術。

戊戌變法的一個領袖，直隸寧河縣人王照（死于一九三三），當新政推翻時亡命到日本，庚子亂後他改裝偷回中國，隱居在天津，發願要創造「官話字母」，共六十餘母，用兩拚之法，「專拚白話」；因「語言必歸一致」，故他主張用北京話作標準。（以前盧蔡諸家的字母都是方言字母，不曾有專拚官話的計畫。）王照是一個很有見識的人，他的主張很有許多地方和後來主張白話文學的人相同。他說：

余今奉告當道者：富強治理，在各精其業各擴其職各知其分之齊氓，不在少數之英雋也。朝廷所應注意而急圖者宜在此也。茫茫九州，芸芸億兆，呼之不省，喚之不應，勸導禁令毫無把握，而乃舞文弄墨，襲空論以飾高名，心目中不見細民，妄冀富強之效出於策略之轉移焉，苟不當其任，不至其時，不知其

術之窮也！（官話合聲字母原序）

這就是說：富強治理的根本在於那最大多數的齊氓，細民。他在戊戌變法時，也曾「妄冀富強之效出於策略之轉移」；但他後來覺悟了，知道「其術之窮」了，所以他冒大險回國，要從教育那「芸芸億兆」下手。他知道各國教育的普及都靠「文言一致，拼音簡便」，所以他發憤要造出一種統一中國語言文字的官話字母。他很明白的說，這種字母是「專拚白話」的。他說：

吾國古人造字，以便民用，所命之音必與當時語言無異，此一定之理也。而語言代有變遷，文亦隨之。……故以孔子之文較夏殷之文，則改變句法，增添新字，顯然大異。可知係就當時俗言肖聲而出，著之於簡，欲婦孺聞而即曉。凡也，已，焉，乎，等助詞爲夏殷之書所無者，實不啻今之白話文增入呀，麼，哪，咧，等字。孔子不避其鄙俚，因聖人之心專以便民爲務，無「文」之見存也。後世文人欲藉文以飾智驚愚，於是以摩古爲高，文字不隨語言，二者日趨日遠。文字既不是當語言之符契，其口音即遷流愈速，……異者不可復同，而同國漸如異域。（同上）

這是最明白的主張「言文一致」，要文字「當語言之符契」，要文字跟着那活的語言變遷。這個主張的邏輯的結論當然是提倡白話文了。

王照很明白一切字母只可以拚白話，決不能拚古文。他的字話凡例說：

此字母……專拚俗話，肖之即無誤矣。今如兩人晤談終日，從未聞有相詰曰：「爾所說之晚爲早晚之晚耶？爲茶碗之碗耶？爾所說之茶爲茶葉之茶耶？爲查核之查耶？」可知全句皆適肖白話，即無誤會也。若用以拚文詞，則使讀者在在有混淆誤解之弊。故萬不可用此字母拚文詞。（原第十二條）

音標的文字必須是「適肖白話」的文字。所以王照的字母是要用來拚寫白話文的。後來提倡「讀音統一」的人，不懂得這個道理，竟把他們製定的字母叫做「注音字母」，用來做「讀音統一」之用，那就是根本違背當年創

造官話字母的原意了。

王照的字母運動在當年很得着許多有名的人的同情贊助。天津的嚴修，桐城派的領袖吳汝綸，北洋大臣袁世凱，兩江總督周馥，浙江桐鄉的勞乃宣，都是王照的同志。袁世凱在北洋，周馥在南京，都曾提倡字母的傳授。勞乃宣是一位「等韻學」的專家，他採用了王照的官話字母，又添製了江寧（南京）音譜，蘇州音譜，和閩廣音譜，合成簡字全譜。他在光緒戊申（一九〇八）有進呈簡字譜錄摺，說：

今日欲救中國，非教育普及不可；欲教育普及，非有易識之字不可；欲為易識之字，非用拚音之法不可。

他很樂觀的計算：

此字傳習極易，至多不過數月而可成。以一人授五十人計之，一傳而五十人，再傳而二千五百人，三傳而十二萬五千人，四傳而六百二十五萬人，五傳而三萬一千二百五十萬人。中國四萬萬人，五六傳而可徧。果以國家全力行之，數年之內可以通國無不識字之人。將見山陬海澨，田夫野老，婦人孺子，人人能觀書，人人能閱報。凡人生當明之道義，當知之世務，皆能通曉。彼此意所欲言，皆能以筆札相往復。官府之命令皆能下達而無所舛誤；人民之意見皆能上陳而無所壅蔽。明白洞達，薄海大同。……

（桐鄉勞先生遺稿卷四）

我們看勞乃宣和王照的議論，可以知道那時候一些先見的人確曾很注意那最大多數的民衆。他們要想喚醒那無數「各精其業，各擴其職，各知其分之齊氓」，所以想提倡一種字母給他們做識字求知識的利器。

從庚子亂後到辛亥革命的前夕，這個「官話字母」的運動（也叫做「簡字」的運動）逐漸推行，雖然不曾得着滿清政府的贊助，却得了社會上一些名流的援助。吳汝綸於光緒二十八年（一九〇二）到日本考察教育，看了日本教育普及和語言統一的功效，很受感動，回國後即上書給管學大臣張百熙，極力主張用北京官話「使天

下語音一律」。吳汝綸死後（他死在一九〇三年），張百熙張之洞等的「奏定學堂章程」的「學務綱要」裏就有「以官音統一天下之語言，故自師範以及高等小學堂，均於國文一科內附入『官話』一門」的規定。這種規定很有利於官話字母的運動，所以在以後幾年之中，官話字母「傳習至十三省境，拼音官話書報社……編印之初學修身倫理歷史地理地文植物動物外交等拼音官話書，銷至六萬餘部。」（據王照小航文存卷一，頁三二）到了宣統二年（一九一〇）資政院成立時，議員中有勞乃宣，嚴復，江謙，都是提倡拼音文字的。他們在資政院裏提出推行官話簡字的議案，審查的結果，決議「謀國語教育，則不得不添造音標文字」，「請議長會同學部具奏，請旨飭下迅速籌備施行」。後來學部把這個議案交中央教育會議討論；主持教育會議的人如張謇，張元濟，傅增湘，也都是贊成這個主張的，所以也通過了一個「統一國語辦法案」。但不久武昌革命起來了，清朝倒了，民國成立了。在那個政治大變動之中，王照勞乃宣諸人努力十年造成的音標文字運動就被當前更濃厚的政治鬥爭的興趣籠罩下去，暫時衰歇了。（以上的記載，參用黎錦熙的國語運動小史，王照的小航文存，勞乃宣的年譜和遺稿。）

民國元年，蔡元培先生建議，請由教育部召集大會，推行拼音字。不久蔡先生辭職走了，董鴻禕代理部務，召集「讀音統一會」。民國二年二月十五日，讀音統一會開會；吳敬恆先生被選為正會長，王照為副會長。這個會開了三個月，爭論很激烈，結果是製定了三十九個字母，——後來稱為「注音字母」。字母的形式是採用筆畫最簡而音讀與聲母韻母最相近的古字，把王照的官話字母完全推翻了。字母的形式換了，於是前十年流行的拼音白話書報全不適用了。這副新的注音字母，中間又被擱置了六年，直到民國七年年底，教育部才正式頒布。頒布之後，政府和民間至今沒有用這字母來編印拼音書報。這十幾年之中，提倡音韻文字的人用力的方向全在字母的形式的研究，修正，改造，而不在用那字母來編印拼音的書報。民國十一年，教育部頒布了國語統一籌備會製定的「注音字母書法體式」。民國十五年，國語統一籌備會發表了趙元任錢玄同劉復諸先

生製定的「國語羅馬字」。民國十七年，國民政府的大學院正式公布「國語羅馬字拼音法式」，定爲「國音字母第二式」。於是國音字母有了兩種形式：一爲用古字的注音字母，一爲國語羅馬字。在政府正式決定一種字母定爲國音標準字母之前，大規模的編印拚音文字的書籍大概是不會有的事。

我們總括的觀察這三十多年的音標文字運動，可以得幾條結論。

第一，這三十多年的努力，還不曾得着一種公認爲最適用的字母。王照的官話字母確有很多缺點，所以受聲韻學者的輕視。注音字母還是承襲了王照的方法的缺點，雖然添了三個介音，可以「三拚」了，然而帶鼻音韻尾的字還是沿用王勞的老法子，沒有把音素個別的分析出來。國語羅馬字當然是一大進步，因爲它在形式上採取了全國中學生都能認識的羅馬字母，又在審音方面打破了兩拚三拚的限制，使字母之數大減，而標音也更正確。國語羅馬字的將來爭點也許還在「聲調」的標誌問題。國語羅馬字若拋棄了「聲調」的標誌，當然是最簡易的字母。聲調的標誌，既然不完全根據于音理的自然，恐怕有「治絲而棼之」的危險。依我們門外漢的看法，倒不如爽性不標聲調，使現在的音標文字做將來廢除四聲的先鋒，豈不更好？——這種評論已是題外的話了。總而言之，標準字母的不曾決定，阻礙了這三十多年的音標文字教育的進行。這是音標文字運動失敗的一個根本原因。

第二，音標文字是必須替代漢字的，而那個時期（尤其是那個時期的前半期）主張音標文字的人都還不敢明目張膽的提倡用拚音文字來替代漢字。這完全是時代的關係，我們不能過於責備他們。漢文的權威太大了，太尊嚴了，那時最大胆的人也還不敢公然主張廢漢字，——其實他們就根本沒有想到漢字是應該廢的。最大胆的王照也得說：

今余私製此字母，純爲多數愚稚便利之計，非敢用之於讀書臨文。（字母原序）

勞乃宣說的更明白了：

> 中國六書之旨，廣大精微，萬古不能磨滅。簡字（卽字母）僅足爲粗淺之用，其精深之義仍非用漢文不可。簡字之於漢文，但能並行不悖，斷不能稍有所妨。（進呈簡字譜錄摺）

又說：

> 今請於簡易識字學塾內附設此科。本塾正課仍以用學部課本教授漢字爲主。簡字僅爲附屬之科，專爲不能識漢字者而設，與漢字正課並行不悖，兩不相妨。蓋資質不足以識千餘漢字之人，本無識字之望，今令識此十數簡漢字以代識字之用，乃增於能識漢字者之外，非分於能識漢字者之中也。（請附設簡字一科摺）

這樣極端推崇漢字的人，他們提倡拚音文字，只是要爲漢字添一種輔助工具，不是要革漢字的命。因爲如此，所以桐城古文大家如吳汝綸嚴復也可以贊成音標文字。吳汝綸游日本時，一面很歆羨日本的五十假名有統一語言的功用，一面却對日本學者說：

> 若文字之學，則中國故特勝，萬國莫有能逮及之者！（高田忠周古籀篇序）

勞乃宣最能說明這種「兩面心理」，他說：

> 字之爲用，所以存其言之迹焉爾。……其體之繁簡難易，……各有所宜。欲其高深淵雅，則不厭繁難；取其便利敏捷，則必求簡易。（中國速記字譜序）

這種心理的基礎觀念是把社會分作兩個階級，一邊是「我們」士大夫，一邊是「他們」齊氓細民。「我們」是天生聰明睿智的，所以不妨用二三十年窗下苦功去學那「萬國莫有能逮及之」的漢字漢文。「他們」是愚蠢的，是「資質不足以識千餘漢字之人」，所以我們必須給他們一種求點知識的簡易法門。「我們」不厭繁難，而「他們」必求簡易。在這種心理狀態之下，漢文漢字的尊嚴絲毫沒有受打擊，拚音文字不過是士大夫丟給老百姓的一點恩物，決沒有代替漢文的希望。士大夫一面埋頭學做那死文字，一面提倡拚音文字，是不會有多大

熱心的。老百姓也不會甘心學那士大夫不屑學的拚音文字，因爲老百姓也曾相信「將相本無種，男兒當自強」的宗教，如果他們要子弟讀書識字，當然要他們能做八股，應科舉，做狀元宰相：他們决不會自居於「資質不足以識千餘漢字」的階級！所以提倡字母文字也沒有廢漢字的决心，是不會成功的。這是音標文字運動失敗的又一個根本原因。

第三，音標文字只可以用來寫老百姓的活語言，而不能用來寫士大夫的死文字。換句話說，拚音文字必須用「白話」做底子，拚音文字運動必須同時是白話文的運動。提倡拚音文字而不同時提倡白話文，是單有符號而無內容，那是必定失敗的。王照最明白這一點，所以他再三說他的字母是「專拚俗話」的，「萬不可用此字母拚文詞」。王照很明白說，他的字母運動必須是一個「白話教育」的運動。但民國成立以來，政客官僚多從文士階級出身，他們大都不感覺白話文的好處，也不感覺漢文的難學；至於當權的武人，他們雖然往往不認得幾担大字，却因此最迷信漢文漢字，往往喜歡寫大字，做歪詩。所以到了革命以後，大家反不重視那最大多數人的教育工具了！這班政客武人的心裏好像這樣想：我們不靠老百姓的力量，也居然可以革命，可見普及教育並不是必要的了！在革命的前夕，我們還看見教育家江謙在他的「小學教育改良芻議」裏說：「初等小學前三年，非主用合聲簡字國語，則教育斷無普及之望。」這是很大胆的喊聲。「合聲簡字國語」即是用字母拚音的白話文。但革命之後，這種喊聲反銷沉了。民國二年的「讀音統一會」是一個文人學者的會議，他們大都是捨不得拋棄漢文漢字的；當時政府的領袖也不是重視民衆的教育的。據王照的記載，

> 蔡孑民原意專爲白話教育計，絕非爲讀古書注音。……而……開會宗旨規程，……先定會名曰「讀音統一」。讀音云者，讀舊書之音注也。既爲讀書之音註，自不得違韻學家所命之字音，則多數人通用之語言自然被擯矣。……
>
> 正式開議之日，吳某(吳敬恆先生)登臺演說，標出讀書注音一大題目，於白話教育之義一字不提。……

余（王照）登臺演說造新字母原以拚白話爲緊要主義，聽者漠不爲動，蓋以其與會名不合，疑爲題外之文也。（書摘錄官話字母原書各篇後）

從拚官話的字母，退縮到讀書注音的字母，這是絕大的退步。何況那注音的字母又還被教育部委托的學者擱置到六年之久方才公布呢？在那六年之中，北京有一班學者組織了一個國語研究會，成立於民國五年。他們注意之點是統一國語的問題，比那「讀音統一」似乎進一步了；但他們的學者氣味太重，他們不知道國語的統一決不是靠一兩部讀音字典做到的，所以他們的研究工作偏向於字母的形體，六千多漢字的注音，國音字典的編纂等項，這都是音注漢字的工作。他們完全忽略了「國語」是一種活的語言；他們不知道「統一國語」是承認一種活的語言，用它做教育與文學的工具，使全國的人漸漸都能用它說話，讀書，作文。他們忽略了那活的語言，所以他們的國語統一工作只是漢字注音的工作，和國語統一無干，和白話教育也無干。這是那個音標文字運動失敗的又一個根本原因。

三

以上兩大段說的是文學革命的歷史背景。這個背景有不相關連的兩幕：一幕是士大夫階級努力想用古文來應付一個新時代的需要，一幕是士大夫之中的明白人想創造一種拚音文字來教育那「芸芸億兆」的老百姓。這兩個潮流始終合不攏來。士大夫始終迷戀着古文字的殘骸，「以爲宇宙古今之至美，無可以易吾文者」（用王樹枬故舊文存自序中語）。但他們又哀憐老百姓無知無識，資質太笨，不配學那「宇宙古今之至美」的古文，所以他們想用一種「便民文字」來教育小孩子，來「開通」老百姓。他們把整個社會分成兩個階級了：上等人認漢字，念八股，做古文；下等人認字母，讀拚音文字的書報。當然這兩個潮流始終合不攏來了。

他們全不了解，教育工具是徹上徹下，貫通整個社會的。小孩子學一種文字，是爲他們長大時用的；他們

們決不肯去學，他們學了就永遠走不進「上等」社會了！

要知道社會的「上等人」全瞧不起那種文字，全不用那種文字來著書立說，也不用那種文字來求功名富貴，他們決不肯去學，他們學了就永遠走不進「上等」社會了！

一個國家的教育工具只可有一種，不可有兩種。如果漢文漢字不配做教育工具，我們就應該下決心去廢掉漢文漢字。如果教育工具必須是一種拚音文字，那麼，全國上上下下必須一律拚用這種拚音文字。如果拚音文字只能拚讀白話文，那麼，全國上上下下必須一律採用白話文。

那時候的中國智識份子是被困在重重矛盾之中的：

(1)他們明知漢字漢文太繁難，不配作教育的工具，可是他們總不敢說漢字漢文應該廢除。

(2)他們明知白話文可以作「開通民智」的工具，可是他們自己總瞧不起白話文，總想白話文只可用於無知百姓，而不可用於上流社會。

(3)他們明白音標文字是最有效的教育工具，可是他們總不信這種音標文字是應該用來替代漢字漢文的。

這重重矛盾都由於缺乏一個自覺的文學革命運動。當時缺乏三種自覺的革命見解：

第一，那種所謂「宇宙古今之至美」的古文學是一種僵死了的殘骸，不值得我們的迷戀。

第二，那種所謂「引車賣漿之徒」的俗話是有文學價值的活語言，是能夠產生有價值有生命的文學的，並且早已產生出無數人人愛讀的文學傑作來了。

第三，因為上面的兩層理由，我們必須推倒那僵死的古文學，建立那有生命有價值的白話文學。

只有這些革命的見解可以解決上述的重重矛盾。打破了那「宇宙古今之至美」的迷夢，漢文的尊嚴和權威自然倒下來了。承認了那「引車賣漿之徒」的文學是中國正宗，白話文自然不會受社會的輕視了。有了活的白話文學的作品做底子，如果我們還要進一步提倡音標文字，那個音標文字運動成功的可能性就大的多多了。

民國五六年起來的中國文學革命運動，正是要供給這個時代所缺乏的幾個根本見解。

×　×　×　×　×

我在「逼上梁山」一篇自述裏，很忠實的記載了這個文學革命運動怎樣「偶然」在國外發難的歷史。我的朋友陳獨秀先生曾說：

> 常有人說，白話文的局面是胡適之陳獨秀一班人鬧出來的。其實這是我們的不虞之譽。中國近來產業發達，人口集中，白話文完全是應這個需要而發生而存在的。適之等若在三十年前提倡白話文，只需章行嚴一篇文章便駁得烟消灰滅。此時章行嚴的崇論宏議有誰肯聽？（科學與人生觀序）

獨秀這番議論是站在他的經濟史觀立場說的。我的「逼上梁山」一篇，雖然不是答覆他的，至少可以說明歷史事實的解釋不是那麼簡單的，不是一個「最後之因」就可以解釋了的。即如一千一百年前的臨濟和尚德山和尚的徒弟們，在他們的禪林裏聽講，忽然不用古文，而用一種生辣痛快的白話文來記載他們老師的生辣痛快的說話，就開創了白話散文的「語錄體」。這件史實和「產業發達，人口集中」有什麼相干！白話文產生了無數的文學傑作之後，忽然出了一個李夢陽，又出了一個何景明，他們提倡文學復古，散文回到秦漢，詩回到盛唐，居然也可以鬨動一世，成爲風氣。後來出了公安袁氏兄弟三人，大罵何李的復古運動，主張一種抒寫性情的新文學，他們也可以鬨動一時，成爲風氣。後來方苞姚鼐曾國藩諸人出來，奠定桐城派古文的權威，也一樣的鬨動一時，成爲風氣。這些史實，難道都和產業的發達不發達，人口的集中不集中，有什麼因果的關係！文學史上的變遷，「代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣」（用袁宏道的話），其中各有多元的，個別的，個人傳記的原因，都不能用一個「最後之因」去解釋說明。

中國白話文學的運動當然不完全是我們幾個人鬧出來的，因爲這裏的因子是很複雜的。我們至少可以指出這些最重要的因子：第一是我們有了一千多年的白話文學作品：禪門語錄，理學語錄，白話詩詞曲子，白話小

說。若不靠這一千年的白話文學作品把白話寫定了，白話文學的提倡必定和提倡拚音文字一樣的困難，決不能幾年之內風行全國。第二是我們的老祖宗在兩千年之中，漸漸的把一種大同小異的「官話」推行到了全國的絕大部分：從滿洲里直到雲南，從河套直到桂林，從丹陽直到川邊，全是官話區域。若沒有這一大塊地盤的人民全說官話，我們的「國語」問題就無從下手了。第三是我們的海禁開了，和世界文化接觸了，有了參攷比較的資料，尤其是歐洲近代國家的國語文學次第產生的歷史，使我們明瞭我們自己的國語文學的歷史，使我們放膽主張建立我們自己的文學革命。——這些都是超越個人的根本因素，都不是我們幾個人可以操縱的，也不是「產業發達，人口集中」一個公式可以包括的。

此外，還有幾十年的政治的原因。第一是科舉制度的廢除（一九〇五）。八股廢了，試帖詩廢了，策論又跟着八股試帖廢了，那籠罩全國文人心理的科舉制度現在不能再替古文學做無敵的保障了。第二是滿清帝室的顛覆，專制政治的根本推翻，中華民國的成立（一九一一——一二）。這個政治大革命雖然不算大成功，然而它是後來種種革新事業的總出發點，因為那個頑固腐敗勢力的大本營若不顛覆，一切新人物與新思想都不容易出頭。戊戌（一八九八）的百日維新，當不起一個頑固老太婆的一道諭旨，就全盤推翻了。獨秀說：

> 適之等若在三十年前提倡白話文，只需章行嚴一篇文章便駁得烟消灰滅。

這話是很有理的。我們若在滿清時代主張打倒古文，採用白話文，只需一位御史的彈本就可以封報館捉拿人了。但這全是政治的勢力，和「產業發達，人口集中」無干。當我們在民國時代提倡白話文的時候，林紓的幾篇文章並不曾使我們烟消灰滅，然而徐樹錚和安福部的政治勢力却一樣能封報館捉人。今日的「產業發達，人口集中」豈不遠過民國初元了？然而一兩個私人的政治勢力也往往一樣可以阻礙白話文的推行發展。幸而帝制推倒以後，頑固的勢力已不能集中作威福了，白話文運動雖然時時受點障害，究竟還不到「烟消灰滅」的地步。這是我們不能不歸功到政治革命的先烈的。

至於我們幾個發難的人，我們也不用太妄自菲薄，把一切都歸到那「最後之因」。陸象山說得最好：

且道天地間有個朱元晦陸子靜，便添得些子。無了後，便減得些子。

白話文的局面，若沒有「胡適之陳獨秀一班人」，至少也得遲出現二三十年。這是我們可以自信的。「逼上梁山」一篇是要用我保存的一些史料來記載一個思想產生的歷史。這個思想不是「產業發達，人口集中」產生出來的，是許多個別的，個人傳記所獨有的原因合攏來烘逼出來的。從清華留美學生監督處一位書記先生的一張傳單，到凱約嘉湖上一隻小船的打翻；從進化論和實驗主義的哲學，到一個朋友的一首打油詩；從但丁（Dante）卻叟（Chaucer）馬丁路得（Martin Luther）諸人的建立意大利英吉利德意志的國語文學，到我兒童時代偷讀的水滸傳西遊記紅樓夢：這種種因子都是獨一的，個別的；他們合攏來，逼出我的「文學革命」的主張來。我想，如果獨秀肯寫他的自傳，他的思想轉變的因素也必定有同樣的複雜，也必定不是經濟史觀包括得了的。治歷史的人，應該向這種傳記材料裏去尋求那多元的，個別的因素，而不應該走偷懶的路，妄想用一個「最後之因」來解釋一切歷史事實。無論你抬出來的「最後之因」是「神」，是「性」，是「心靈」，或是「生產方式」，都可以解釋一切歷史：但是，正因為個個「最後之因」都可以解釋一切歷史，所以都不能解釋任何歷史了！等到你祭起了你那「最後之因」的法寶解決一切歷史之後，你還得解釋：「同在這個『最後之因』之下，陳獨秀為什麼和林琴南不同？胡適為什麼和梅光迪胡先驌不同？」如果你的「最後之因」可以解釋胡適，同時又可以解釋胡先驌，那豈不是同因而不同果，你的「因」就不成眞因了。所以凡可以解釋一切歷史的「最後之因」，都是歷史學者認為最無用的玩意兒，因為他們其實都不能解釋什麼具體的歷史事實。

四

現在我們可以敍述中國新文學運動的理論了。

簡單說來，我們的中心理論只有兩個：一個是我們要建立一種「活的文學」，一個是我們要建立一種「人的文學」。前一個理論是文字工具的革新，後一種是文學內容的革新。中國新文學運動的一切理論都可以包括在這兩個中心思想的裏面。

我最初提出的「八事」，和獨秀提出的「三大主義」，都顧到形式和內容的兩方面。我提到「言之有物」，「不摹倣古人」，「不作無病之呻吟」，都是文學內容的問題。獨秀提出的三大主義——推倒貴族文學，建設國民文學；推倒古典文學，建設寫實文學；推倒山林文學，建設社會文學，——也不曾把內容和形式分開。錢玄同先生響應我們的第一封信也不曾把這兩方面分開。但我們在國外討論的結果，早已使我認清這回作戰的單純目標只有一個，就是用白話來作一切文學的工具。我在一九一六年七月，就有了這幾條結論：

今日之文言乃是一種半死的文字，今日之白話是一種活的語言。白話不但不鄙俗，而且甚優美適用。白話並非文言之退化，乃是文言之進化。白話可以產生第一流文學，已產生小說，戲劇，語錄，詩詞，此四者皆有史事可證。白話的文學爲中國千年來僅有之文學；其非白話的文學，皆不足與於第一流文學之列。

所以我的總結論是：

今日所需乃是一種可讀，可聽，可歌，可講，可記的言語。要讀書不須口譯，演說不須筆譯，要施諸講壇舞台而皆可，誦之村嫗婦孺皆可懂。不如此者，非活的言語也，決不能成爲吾國之國語也，決不能產生第一流的文學也。（看「逼上梁山」第四節。）

所以我的「文學改良芻議」的最後一條就是提出這個主張：

……以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之爲中國文學之正宗，又爲將來文學必用之利器，可斷言也。

以此之故，吾主張今日作文作詩宜採用俗語俗字。與其用三千年前之死字，不如用二十世紀之活字；與其用不能行遠不能普及之秦漢六朝文字，不如作家喻戶曉之水滸西遊文字也。

這個「白話文學工具」的主張，是我們幾個青年學生在美洲討論了一年多的新發明，是向來論文學的人不曾自覺的主張的。凡向來舊文學的一切弊病，——如駢偶，如用典，如爛調套語，如摹倣古人，——都可以用一個新工具掃的乾乾淨淨。獨秀指出舊文學該推倒的種種毛病，——雕琢，阿諛，陳腐，舖張，迂晦，艱澀，——也都可以用這一把斧頭砍的乾乾淨淨。例如我們那時談到「不用典」一項，我自己費了大勁，說來說去總說不圓滿；後來玄同指出用白話就可以「驅除用典」了，正是一針見血的話。

所以文學革命的作戰方略，簡單說來，只有「用白話作文作詩」一條是最基本的。這一條中心理論，有兩個方面；一面要推倒舊文學，一面要建立白話為一切文學的工具。在那破壞的方面，我們當時採用的作戰方法是「歷史進化的文學觀」，就是說：

> 文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學，……各因時勢風會而變，各有其特長。……唐人不當作商周之詩，宋人不當作相如子雲之賦，卽令作之，亦必不工。逆天背時，故不能工也。……今日之中國，當造今日之文學。（文學改良芻議，二）

後來我在「歷史的文學觀念論」裏，又詳細說明這個見解。這種思想固然是達爾文以來進化論的影響，但中國文人也曾有很明白的主張文學隨時代變遷的。最早倡此說的是明朝晚期公安袁氏三弟兄。（看袁宗道的「論文上下」；袁宏道的「雪濤閣集序」，「小修詩序」；袁中道的「花雪賦行」，「宋元詩序」。諸篇均見沈啟无編的「近代散文鈔」，北平人文書店出版。）清朝乾隆時代的詩人袁枚趙翼也都有這種見解，大概都頗受了三袁的思想的影響。我當時不曾讀袁中郎弟兄的集子；但很愛讀隨園集中討論詩的變遷的文章。我總覺得，袁枚雖然明白了每一時代應有那個時代的文學，他的歷史眼光還不能使他明白他們那個時代的文學正宗已不是他們

做古文古詩的人，而是他們同時代的吳敬梓曹雪芹了。

我們要用這個歷史的文學觀來做打倒古文學的武器，所以屢次指出古今文學變遷的趨勢，無論在散文或韻文方面，都是走向白話文學的大路。

夫白話之文學，不足以取富貴，不足以邀聲譽，不列於文學之正宗，而卒不能廢絕者，豈無故耶？豈不以此爲吾文學趨勢自然如此，故不可禁遏而日以昌大耶？愚以深信此理，故又以爲今日之文學當以白話文學爲正宗。（歷史的文學觀念論）

從文學史的趨勢上承認白話文學爲「正宗」，這就是正式否認駢文古文律詩古詩是「正宗」。這是推翻向來的正統，重新建立中國文學史上的正統。所以我說：

然則吾輩又何必攻古文家乎？吾輩主張「歷史的文學觀念」，而古文家則反對此觀念也。吾輩以爲今人當造今人之文學，而古文家則以爲今人作文必法馬班韓柳。其不法馬班韓柳者皆非文學之「正宗」也。吾輩之攻古文家，正以其不明文學之趨勢而強欲作一千年二千年以上之古文。此說不破，則白話之文學無有列爲學正宗之一日，而世之文人將猶鄙薄之以爲小道邪徑而不肯以全力經營造作之。如是，則吾國將永無以全副精神實地試驗白話文學之日。夫不以全副精神造文學而望文學之發生，此猶不耕而求穫，不食而求飽也；亦終不可得矣。施耐菴曹雪芹諸人所以能有成者，正賴其有特別膽力，能以全力爲之耳。（同上）

我們特別指出白話文學是中國文學史上的「自然趨勢」，這是歷史的事實。同時我們也曾特別指出：單靠「自然趨勢」是不夠打倒死文學的權威的，必須還有一種自覺的，有意的主張，方才能夠做到文學革命的效果。歐洲近代國語文學的起來，都有這種自覺的主張，所以收效最快。中國有了一千多年的白話文學，只因爲無人敢公然主張用白話文等來替代古文學，所以白話文學始終只是民間的「俗文學」，不登大雅之室，不能取死文

學而代之。我們再三指出這個文學史的自然趨勢，是要利用這個自然趨勢所產生的活文學來正式替代古文學的正統地位。簡單說來，這是用誰都不能否認的歷史事實來做文學革命的武器。

我特別注重這個歷史的看法，這固然是我個人的歷史癖，但在當時這種新的文學史見解不但是需要的，並且是最有效的武器。國內一班學者文人並非不熟中國歷史上的重要事實，他們所缺乏的只是一種新的看法。譬如孔子，舊看法是把他看作「德侔天地，道冠古今」的大聖人，新看法是把他看作許多哲人裏面的一個。把孔子排在老子墨子一班哲人之中，用百家平等的眼光去評量他們的長短得失，我們就當然不會過分的崇拜迷信孔子了。文學史也是一樣的。舊日講文學史的人，只看見了那死文學的一線相承，全不看見那死文學的同時還有一條「活文學」的路線。他們只看見韓愈柳宗元，却不知道韓柳同時還有幾個偉大的和尙正在那兒用生辣痛快的白話來講學。他們只看見許衡姚燧虞集歐陽玄，却不知道許衡姚燧虞集歐陽玄同時還有關漢卿馬東籬貫酸齋等等無數的天才正在那兒用漂亮樸素的白話來唱小曲，編雜劇。他們只看見了李夢陽何景明王世貞，至多只看見了公安竟陵的偏鋒文學，他們却看不見何李袁譚諸人同時還有無數的天才正在那兒用生動美麗的白話來創作水滸傳，金瓶梅，西遊記，和「三言」「二拍」的短篇小說，擘破玉，打棗竿，掛枝兒的小曲子。他們只看見了方苞姚鼐惲敬張惠言曾國藩吳汝綸，他們全不看見方姚曾吳同時還有更偉大的天才正在那兒用流麗深刻的白話來創作醒世姻緣，儒林外史，紅樓夢，鏡花緣，海上花列傳。我們在那時候所提出的新的文學史觀，正是要給全國讀文學史的人們戴上一副新的眼鏡，使他們忽然看見那平時看不見的瓊樓玉宇，奇葩瑤草，使他們忽然驚歎天地之大，歷史之全！大家戴了新眼鏡去重看中國文學史，拿水滸傳金瓶梅來比當時的正統文學，當然不但何李的假古董不値得一笑，就是公安竟陵也都成了扭扭捏捏的小家數了！拿儒林外史紅樓夢來比方姚曾吳，也當然再不會發那「舉天下之美無以易乎桐城姚氏者也」的傖陋見解了！所以那歷史進化的文學觀，初看去好像貌不驚人，此實是一種「哥白尼的天文革命」：哥白尼用太陽中心說代替了地中心說，此說一出就

使天地易位，宇宙變色；歷史進化的文學觀用白話正統代替了古文正統，就使那「宇宙古今之至美」從那七層寶座上倒揷下來，變成了「選學妖孽，桐城謬種」！（這兩個名詞是玄同創的。）從「正宗」變成了「謬種」，從「宇宙古今之至美」變成了「妖魔」「妖孽」，這是我們的「哥白尼革命」。

在建設的方面，我們主張要把白話建立爲一切文學的唯一工具。所以我回國之後，決心把一切枝葉的主張全拋開，只認定這一個中心的文學工具革命論是我們作戰的「四十二生的大砲」。這時候，蔡元培先生介紹北京國語研究會的一班學者和我們北大的幾個文學革命論者會談。他們都是抱着「統一國語」的弘願的，所以他們主張要先建立一種「標準國語」。我對他們說：標準國語不是靠國音字母或國音字典定出來的。凡標準國語必須是「文學的國語」，就是那有文學價値的國語。國語的標準是偉大的文學家定出來的，決不是教育部的公文定得出來的。國語有了文學價値，自然受文人學士的欣賞使用，然後可以用來做教育的工具，然後可以用來做統一全國語言的工具。所以我主張，不要管標準的有無，先從白話文學下手，先用白話來努力創造有價値有生命的文學。

所以我在民國七年四月發表「建設的文學革命論」，把文學革命的目標化零爲整，歸結到「國語的文學，文學的國語」十個大字：

> 我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學。有了國語的文學，方才可以有文學的國語。有了文學的國語，我們的國語才可算得眞正國語。國語沒有文學，便沒有價値，便不能成立，便不能發達。

這是「建設的文學革命論」的大旨。這時候，我們一班朋友聚在一處，獨秀玄同半農諸人都和我站在一條路線上，我們的自信心更強了。獨秀早已宣言：

> 改良中國文學，當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主

張著爲絕對之是，而不容他人之匡正也。（六年五月）

玄同也極端贊成這幾句話。他說：

此等論調雖若過悍，然對於迂謬不化之選學妖孽與桐城謬種，實不能不以如此嚴厲面目加之。（六年七月二日寄胡適書）

我受了他們的「悍」化，也更自信了。在那篇文裏，我也武斷的說：

這二千年的文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文字做的。死文字決不能產出活文學。所以中國這二千年只有些死文學，只有些沒有價值的死文學。……中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。

在下文我提出「文學的國語」的問題：

我們提倡新文學的人，儘可不必問今日中國有無標準國語，我們儘可努力去做白話的文學。我們可儘量採用水滸，西遊記，儒林外史，紅樓夢的白話；有不合今日的用的，便不用他；有不夠用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。這樣做去，決不愁語言文字不夠用，也決不愁沒有標準國語。中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語。造中國將來白話文學的人，就是製定標準國語的人。

我的家鄉土話是離官話很遠的；我在學校裏學得的上海話也不在官話系統之內。我十六七歲時在競業旬報上寫了不少的白話文，那時我剛學四川話。我寫的白話差不多全是從看小說得來的。我的經驗告訴我：水滸紅樓西遊儒林外史一類的小說早已給了我們許多白話教本，我們可以從這些小說裏學到寫白話文的技能。所以我大胆的勸大家不必遲疑，儘量的採那些小說的白話來寫白話文。其實那個時代寫白話詩文的許多新作家，沒有一個不是用從舊小說裏學來的白話做起點的。那些小說是我們的白話老師，是我們的國語模範文，是我們的國語

「無師自通」速成學校。

直到新潮出版之後，傅斯年先生在他的「怎樣做白話文」裏，才提出兩條最重要的修正案。他主張：第一，白話文必須根據我們說的活語言，必須先講究說話。話說好了，自然能做好白話文。第二，白話文必不能避免「歐化」，只有歐化的白話方才能夠應付新時代的新需要。歐化的白話文就是充分吸收西洋語言的細密的結構，使我們的文字能夠傳達複雜的思想，曲折的理論。傅先生提出的兩點，都是最中肯的修正。舊小說的白話實在太簡單了，在實際應用上，大家早已感覺有改變的必要了。初期的白話作家，有些是受過西洋語言文字的訓練的，他們的作風早已帶有不少的「歐化」成分。雖然歐化的程度有多少的不同，技術也有巧拙的不同，但明眼的人都能看出，凡具有充分吸收西洋文學的法度的技巧的作家，他們的成績往往特別好，他們的作風往往特別可愛。所以歐化白話文的趨勢可以說是在白話文學的初期已開始了。傅先生的另一個主張，——從說話裏學作白話文，——在那個時期還不曾引起一般作家的注意。中國文人大都是不講究說話的，況且有許多作家生在官話區域以外，說官話多不如他們寫白話的流利。所以這個主張言之甚易，而實行甚難。直到最近時期，才有一些作家能夠忠實的描摹活的語言的腔調神氣，有時還得充分採納各地的土話。近年的小說最能表示這個趨勢。近年白話文學的傾向是一面大胆的歐化，一面又大胆的方言化，就使白話文更豐富了。傅先生指出的兩個方向，可以說是都開始實現了。

我們當時指出「國語的文學，文學的國語」的作戰口號，做到了兩件事：一是把當日那半死不活的國語運動救活了；一是把「白話文學」正名爲「國語文學」，也減少了一般人對於「俗語」「俚語」的厭惡輕視的成見。

我們在前一章已說過，民元以後的音標文字運動變成了讀音注音的運動，變成了紙上的讀音統一運動。他們雖然也有小學國文教科書改用國語的議論，但古文學的權威未倒，白話文學的價值未得一般文人的承認，他

們的議論是和前一期的拚音文字運動同樣的無力量的。士大夫自己若不肯用拚音文字，我們就不能用拚音文字教兒童和老百姓；士大夫自己若不肯做白話文，我們也不能用白話教兒童和老百姓。我們深信：若要把國語文變成教育的工具，我們必須先把白話認作最有價值最有生命的文學工具。所以我們不管那班國語先生們的注音工作和字典工作，我們只努力提倡白話的文學，國語的文學。國語先生們到如今還不能決定究竟國語應該用「京音」（北平語）作標準，還是用「國音」（讀音統一會公決的國音）作標準。他們爭了許久，才決定用「北平曾受中等教育的人的口語」為國語標準。但是我們提倡國語文學的人，從來不發生這種爭執。紅樓夢，兒女英雄傳的北京話固然是好白話，儒林外史和老殘遊記的中部官話也是好白話。甚至于海上花列傳的用官話敍述，用蘇州話對白，我們也承認是很好的白話文學。甚至於歐化的白話，只要有藝術的經營，我們也承認是正當的白話文學。這二十年的白話文學運動的進展，把「國語」變豐富了，變新鮮了，擴大了，加濃了，更深刻了。

我在那時曾提出一個歷史的「國語」定義。我說：

> 我們如果考察歐洲近世各國國語的歷史，我們應該知道沒有一種國語是先定了標準才發生的；沒有一國不是先有了國語然後有所謂標準的。
>
> 凡是國語的發生，必是先有了一種方言比較的通行最遠，比較的產生了最多的活文學，可以採用作國語的中堅分子；這個中堅分子的方言，逐漸推行出去，隨時吸收各地方言的特別貢獻。同時便逐漸變換各地的土話：這便是國語的成立。有了國語，有了國語的文學，然後有些學者起來研究這種國語的文法，發音法等等；然後有字典，詞典，文典，言語學等等出來：這才是國語標準的成立。（國語講習所同學錄序，九年五月）

國語必須是一種具有雙重資格的方言：第一須流行最廣，第二已產生了有價值的文學。流行最廣，所以了解的人多；已產生了文學，所以有寫定的符號可用。一般人似乎不很明白這第二個條件的重要。我們試看古白話的

文件，「什麼」或作「是沒」，或作「是勿」；「這個」或作「者箇」，或作「遮箇」；「呢」字古人寫作「聻」字；「們」字古寫作「懣」字「每」字。自從幾部大小說出來之後，這些符號才漸漸統一了。文字符號寫定之後，語言的教學才容易進行。所以一種方言必非具有那兩重條件，方才有候補國語的資格：

> 我們現在提倡的國語，也有一個中堅分子，就是那從東三省到四川雲南貴州，從長城到長江流域，最通行的一種大同小異的普通話。這種普通話在這七八百年中已產生了一些有價值的文學，已成了通俗文學——從水滸傳西遊記直到老殘遊記——的利器。他的勢力，借着小說和戲劇的力量，加上官場和商人的需要，早已侵入那些在國語區域以外的許多的地方了。現在把這種已很通行又已產生文學的普通話認為國語，推行出去，使他成為全國學校教科書的用語，使他成為全國報紙雜誌的文字，使他成為現代和將來的文學用語：這是建立國語的唯一方法。（同上）

這是我們在建立國語方面的中心理論。

× × × × ×

總而言之，我們所謂「活的文學」的理論，在破壞方面只是說「死文字決不能產生活文學」，只是要用一種新的文學史觀來打倒古文學的正統而建立白話文學為中國文學的正宗；在建設方面只是要用那向來被文人輕視的白話來做一切文學的唯一工具，要承認那流行最廣而又產生了許多第一流文學作品的白話是有「文學的國語」的資格的，可以用來創造中國現在和將來的新文學，並且要用那「國語的文學」來做統一全民族的語言的唯一工具。

至今還有一班人信口批評當日的文學革命運動，嘲笑它只是一種「文字形式」的改革。對於這班人的批評，我在十六年前早已給他們留下答覆了，那時候我說：

> 近來稍稍明白事理的人，都覺得中國文學有改革的必要。即如我的朋友任叔永他也說：『烏乎！適之！

吾人今日言文學革命，乃誠見今日文學有不可不改革之處，非特文言白話之爭而已。』甚至於南社的柳亞子也要高談文學革命。但是他們的文學革命論祇提出一種空蕩蕩的目的，不能有一種具體進行的計畫。他們都說文學革命決不是形式上的革命，決不是文言白話的問題。等到人問他們究竟他們所主張的革命『大道』是什麼，他們可回答不出了。這種沒有具體計畫的革命，——無論是政治的是文學的——決不能發生什麼效果。我們認定文字是文學的基礎，故文學革命的第一步就是文字問題的解決。我們認定『死文字定不能產生活文學』，故我們主張若要造一種活的文學，必須用白話來做文學的工具。我們也知道單有白話未必就能造出新文學；我們也知道新文學必須要有新思想做裏子。但是我們認定文學革命須有先後的程序：先要做到文字體裁的大解放，方才可以用來做新思想新精神的運輸品。我們認定白話實在有文學的可能，實在是新文學的唯一利器。（嘗試集自序，八年八月）

我在十七年前也曾給他們留下更明白的答覆：

文學革命的運動，不論古今中外，大概都是從「文的形式」一方面下手，大概都是先要求語言文字文體等方面的大解放。歐洲三百年前各國的國語文學起來替代拉丁文學時，是語言文字的大解放；十八十九世紀法國囂俄英國華茨活等人所提倡的文學改革，是詩的語言文字的解放。……這一次中國文學的革命運動，也是先要求語言文字和文體的解放。新文學的語言是白話的，新文學的文體是自由的，是不拘格律的。初看起來，這都是「文的形式」一方面的問題，算不得重要。却不知道形式和內容有密切的關係。形式上的束縛，使精神不能自由發展，使良好的內容不能充分表現。若想有一種新內容和新精神，不能不先打破那些束縛精神的枷鎖鐐銬。（談新詩，八年十月）

現在那些說俏皮話的「文學革命家」為什麼不回到二十年前的駢文古文裏去尋求他們的革命「大道」呢？

五

現在要說說中國新文學運動的第二個作戰口號：「人的文學」。

我在上文已說過，我們開始也曾顧到文學的內容的改革。例如玄同先生和我討論中國小說的長信，就是文學內容革新的討論。但當那個時期，我們還沒有法子談到新文學應該有怎樣的內容。世界的新文藝都還沒有踏進中國的大門裏，社會上所有的西洋文學作品不過是林紓翻譯的一些十九世紀前期的作品，其中最高的思想不過是迭更司的幾部社會小說；至於代表十九世紀後期的革新思想的作品都是國內人士所不曾夢見。所以在那個貧乏的時期，我們實在不配談文學內容的革新，因爲文學內容是不能懸空談的，懸空談了也決不會發生有力的影響。例如我在「文學改良芻議」裏曾說文學必須有「高遠之思想，眞摯之情感」，那就是懸空談文學內容了。

民國七年一月新青年復活之後，我們決心做兩件事：一是不作古文，專用白話作文；一是翻譯西洋近代和現代的文學名著。那一年的六月裏，新青年出了一本「易卜生專號」，登出我和羅家倫先生合譯的娜拉全本劇本，和陶履恭先生譯的國民之敵劇本。這是我們第一次介紹西洋近代一個最有力量的文學家，所以我寫了一篇「易卜生主義」。在那篇文章裏，我借易卜生的話來介紹當時我們新青年社的一班人公同信仰的「健全的個人主義」。易卜生說：

我所最期望於你的是一種眞正純粹的爲我主義，要使你有時覺得天下只有關於你的事最要緊，其餘的都算不得什麼。……你要想有益於社會，最好的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。……有時候，我眞覺得全世界都像海上撞沉了船，最要緊的還是救出自己。

娜拉拋棄了他的丈夫兒女，深夜出門走了，爲的是她相信自己「是一個人」，她有對她自己應盡的神聖責任：

「無論如何，我務必努力做一個人！」國民之敵劇本裏的主人翁斯鐸曼醫生寧可叫全體市民給他上「國民之敵」的徽號，而不肯不說老實話，不肯不宣揚他所認得的眞理。他最後宣言道：「世上最強有力的人就是那最孤立的人！」這樣特立獨行的人格就是易卜生要宣傳的「眞正純粹的個人主義」。

次年（七年）十二月裏，新青年（五卷六號）發表周作人先生的「人的文學」。這是當時關於改革文學內容的一篇最重要的宣言。他開篇就說：

我們現在應該提倡的新文學，簡單的說一句，是「人的文學」。應該排斥的，便是反對的非人的文學。

他解釋這個「人」字如下：

我所說的人，乃是「從動物進化的人類」。其中有兩個要點：（一）「從動物」進化的，（二）從動物「進化」的。

我們承認人是一種生物，他的生活現象與別的動物並無不同。所以我們相信人的一切生活本能都是美的善的，應得完全滿足。凡有違反人性不自然的習慣制度，都應排斥改正。

但我們又相信人是一種從動物進化的生物，他……有能改造生活的力量。所以我們相信人類以動物的生活爲生存的基礎，而其內面生活卻漸與動物相遠，終能達到高尙和平的境地。凡獸性的餘留，與古代禮法可以阻礙人性向上的發展者，也都應排斥改正。……

換一句話說，所謂從動物進化的人，也便是指「靈肉一致」的人。……

人的理想生活……首先便是改良人類的關係，……須營一種利己而又利他，利他卽是利己的生活。第一，便是各人以心力的勞作換得適當的衣食住與醫藥，能保持健康的生存。第二，革除一切人道以下或人力以上的因襲的禮法，使人人能享自由眞實的幸福生活。……

我所說的人道主義，並非世間所謂「悲天憫人」或「博施濟衆」的慈善主義！乃是一種個人主義的人間

本位主義。……用這人道主義爲本，對於人生諸問題加以記錄研究的文字，便謂之「人的文學」。這是一篇最平實偉大的宣言。（他的詳細節目，至今還值得細讀。）周先生把我們那個時代所要提倡的種種文學內容，都包括在一個中心觀念裏，這個觀念他叫做「人的文學」。他要用這一個觀念來排斥中國一切「非人的文學」（他列舉了十六類），來提倡「人的文學」。他所謂「人的文學」，說來極平常，只是那些主張「人情以內，人力以內」的「人的道德」的文學。

在周作人先生所排斥的十類「非人的文學」之中，有西遊記，水滸，七俠五義，等等。這是很可注意的。我們一面誇贊這些舊小說的文學工具（白話），一面也不能不承認他們的思想內容實在不高明，夠不上「人的文學」。用這個新標準去評估中國古今的文學，眞正站得住脚的作品就很少了。所以周先生的結論是：「還須介紹譯述外國的著作，擴大讀者的精神，眼裏看見了世界的人類，養成人的道德，實現人的生活。」

關於文學內容的主張，本來往往含有個人的嗜好，和時代潮流的影響。新青年的一班朋友在當年提倡這種淡薄平實的「個人主義的人間本位」，也頗能引起一班青年男女向上的熱情，造成一個可以稱爲「個人解放」的時代。然而當我們提倡那種思想的時候，人類正從一個「非人的」血戰裏逃出來，世界正在起一種激烈的變化。在這個激烈的變化裏，許多制度與思想又都得經過一種「重新估價」。十幾年來，當日我們一班朋友鄭重提倡的新文學內容漸漸受一班新的批評家的指摘，而我們一班朋友也漸漸被人喚作落伍的維多利亞時代的最後代表者了！

那些更新穎的文學議論，不在我們編的這一册的範圍之中，我們現在不討論了。

六

我在這篇引論裏，只做到了兩點；第一是敍述並補充了文學革命的歷史背景。（音標文字運動的部分是補

充的。）第二是簡單的指出了文學革命的兩個中心理論的涵義，並且指出了這一次的文學革命的主要意義實在只是文學工具的革命。這一册的題目是「建設理論集」，其實也可以叫做「革命理論集」，因爲那個文學革命一面是推翻那幾千年因襲下來的死工具，一面是建立那一千年來已有不少文學成績的活工具；用那活的白話文學來替代那死的古文學，可以叫做大破壞，可以叫做大解放，也可以叫做「建設的文學革命」。

在那個文學革命的稍後一個時期，新文學的各個方面（詩，小說，戲劇，散文）都引起了不少的討論。引起討論最多的當然第一是詩，第二是戲劇。這是因爲新詩和新劇的形式和內容都需要一種根本的革命；詩的完全用白話，甚至於不用韻，戲劇的廢唱等等，其革新的成分都比小說和散文大的多，所以他們引起的討論也特別多。文學革命在海外發難的時候，我們早已看出白話散文和白話小說都不難得着承認，最難的大概是新詩，所以我們當時認定建立新詩的唯一方法是要鼓勵大家起來用白話做新詩。後來作新詩的人多了，有些是受中國舊詩和詞曲的影響比較多的，有些是受了德國法國和日本的思想的影響比較多的，有些是受了英美民族的文學的影響比較多的，於是新詩的理論也就特別多了。中國舊戲雖然已到了末路，但在當時也還有不少迷信唱工台步臉譜的人，所以在那擁護舊戲和主張新劇的爭論裏，也產出了一些關於戲劇的討論。

但是，因爲這部「新文學大系」有散文，小說，詩，戲劇四類的選本集，每一集各有主編人的長編序文，所以我現在不用分別討論這幾方面的革命理論和建設理論了。我在本文開篇時說過，「人們要用你結的果子來評判你」。文學革命第一個十年結的果子就是那七鉅册所代表的十年努力創作的成績。我們看了這二十年的新文學創作的成績，至少可以說，中國文學革命運動不是一個不孕的女人，不是一株不結實的果子樹。耶穌在山上很感動的說：「收成是好的，可惜做工的人太少了！」中國文學革命的歷史的基礎全在那一千年中這兒那兒的一些大胆的作家，因爲忍不住藝術的引誘，創作出來的一些白話文學。中國文學革命將來的最後勝利，還得靠今後的無數作家，在那點歷史的基礎之上，在這二十年來的新闢的園地之上，努力建築起無數的偉大高樓大

展來。

在文學革命的初期提出的那些個別的問題之中，只有一個問題還沒有得着充分的注意，也沒有多大的進展，——那就是廢漢字改用音標文字的問題（看錢玄同先生「中國今後之文字問題」，和傅斯年先生的「漢語改用拚音文字的初步談」兩篇。）我在上文已說過，拚音文字只可以拚活的白話，不能拚古文；在那個古文學的權威毫未動搖的時代，大家看不起白話，更沒有用拚音文字的決心，所以音標文字的運動不會有成功的希望。如果因爲白話文學的奠定和古文學的權威的崩潰，音標文字在那不很遼遠的將來能夠替代了那方塊的漢字做中國四萬萬人的教育工具和文學工具了，那才可以說是中國文學革命的更大的收穫了。

廿四，九，三。

一　歷史的引子



逼上梁山

——文學革命的開始——

胡適

一

提起我們當時討論「文學革命」的起因，我不能不想到那時清華學生監督處的一個怪人。這個人叫做鍾文鰲，他是一個基督教徒，受了傳教士和青年會的很大的影響。他在華盛頓的清華學生監督處做書記，他的職務是每月寄發各地學生應得的月費。他想利用他發支票的機會來做一點社會改革的宣傳。他印了一些宣傳品，和每月的支票夾在一個信封裏寄給我們。他的小傳單有種種花樣，大致是這樣的口氣：

「不滿二十五歲不娶妻。」

「廢除漢字，取用字母。」

「多種樹，種樹有益。」

支票是我們每月渴望的；可是鍾文鰲先生的小傳單未必都受我們的歡迎。我們拆開信，把支票抽出來，就把這個好人的傳單拋在字紙簍裏去。

可是鍾先生的熱心眞可厭！他不管你看不看，每月總照樣夾帶一兩張小傳單給你。我們平時厭惡這種青年

會宣傳方法的，總覺得他這樣濫用職權是不應該的。有一天，我又接到了他的一張傳單，說中國應該改用字母拼音；說欲求教育普及，非有字母不可。我一時動了氣，就寫了一封短信去罵他，信上的大意是說：「你們這種不通漢文的人，不配談改良中國文字的問題。你要談這個問題，必須先費幾年工夫，把漢文弄通了，那時你纔有資格談漢字是不是應該廢除。」

這封信寄出去之後，我就有點懊悔了。等了幾天，鍾文鰲先生沒有回信來，我更覺得我不應該這樣「盛氣陵人」。我想，這個問題不是一罵就可完事的。我既然說鍾先生不夠資格討論此事，我們夠資格的人就應該用點心思才力去研究這個問題。不然，我們就應該受鍾先生的訓斥了。

那一年恰好東美的中國學生會新成立了一個「文學科學研究部」(Institute of Arts and Sciences)，我是文學股的委員，負有準備年會時分股討論的責任。我就同趙元任先生商量，把「中國文字的問題」作爲本年文學股的論題，由他和我兩個人分做兩篇論文，討論這個問題的兩個方面：趙君專論「吾國文字能否採用字母制，及其進行方法」；我的題目是「如何可使吾國文言易於教授」。趙君後來覺得一篇不夠，連做了幾篇長文，說吾國文字可以採用音標拼音，並且詳述贊成與反對的理由。他後來是「國語羅馬字」的主要製作人；這幾篇主張中國拼音文字的論文是國語羅馬字的歷史的一種重要史料。

我的論文是一種過渡時代的補救辦法。我的日記裏記此文大旨如下：

(一)漢文問題之中心在於「漢文究可爲傳授教育之利器否」一問題。

(二)漢文所以不易普及者，其故不在漢文，而在教之之術之不完。同一文字也，甲以講書之故而通文，能讀書作文；乙以徒事誦讀不求講解之故而終身不能讀書作文。可知受病之源在於教法。

(三)舊法之弊，蓋有四端：

(1)漢文乃是半死之文字，不當以教活文字之法教之。(活文字者，日用話言之文字，如英法文是也，

如吾國之白話是也。死文字者，如希臘拉丁，非日用之語言，已陳死矣。半死文字者，以其中尙有日用之分子在也。如犬字是已死之字，狗字是活字；乘馬是死語，騎馬是活語。故曰半死之文字也。）舊法不明此義，以爲徒事朗誦，可得字義，此其受病之源。教死文字之法，與教外國文字略相似，須用翻譯之法，譯死語爲活語，前謂「講書」是也。

(2)漢文乃是視官的文字，非聽官的文字。凡一字有二要，一爲其聲，一爲其義：無論何種文字，皆不能同時並達此二者。字母的文字但能傳聲，不能達意，象形會意之文字，但可達意而不能傳聲。今之漢文已失象形會意指事之特長；而教者又不復知說文學。其結果遂令吾國文字既不能傳聲，又不能達意。向之有一短者，今乃並失其所長。學者不獨須強記字音，又須強記字義，是事倍而功半也。欲救此弊，當鼓勵字源學，當以古體與今體同列教科書中；小學教科當先令童蒙習象形指事之字，次及淺易之會意字，次及淺易之形聲字。中學以上皆當習字源學。

(3)吾國文本有文法。文法乃教文字語言之捷徑，今當鼓勵文法學，列爲必須之學科。

(4)吾國向不用文字符號，致文字不易普及；而文法之不講，亦未始不由於此，今當力求採用一種規定之符號，以求文法之明顯易解，及意義之確定不易。(以上引一九一五年八月二十六日記)

我是不反對字母拚音的中國文字的；但我的歷史訓練(也許是一種保守性)使我感覺字母的文字不是容易實行的，而我那時還沒有想到白話可以完全替代文言，所以我那時想要改良文言的教授方法，使漢文容易教授。我那段日記的前段還說：

當此字母制未成之先，今之文言終不可廢置，以其爲僅有之各省交通之媒介也，以其爲僅有之教育授受之具也。

我提出的四條古文教授法；都是從我早年的經驗裏得來的。第一條注重講解古書，是我幼年時最得力的方法。

（看四十自述，頁四四——四六）第二條主張字源學是在美國時的一點經驗，有一個美國同學跟我學中國文字，我買一部王筠的文字蒙求給他做課本覺得頗有功效。第三條講求文法是我崇拜馬氏文通的結果，也是我學習英文的經驗的教訓。第四條講標點符號的重要也是學外國文得來的教訓；我那幾年想出了種種標點的符號，一九一五年六月爲「科學」作了一篇「論句讀及文字符號」的長文，約有一萬字，凡規定符號十種，在引論中我討論沒有文字符號的三大弊：一爲意義不能確定，容易誤解，二爲無以表示文法上的關係，三爲教育不能普及。我在日記裏自跋云：

吾之有意於句讀及符號之學也久矣。此文乃數年來關於此問題之思想結晶而成者，初非一時興到之作也。後此文中，當用此制。七月二日。

二

以上是一九一五年夏季的事。這時候我已承認白話是活文字，古文是半死的文字。那個夏天，任叔永（鴻雋），梅覲莊（光迪），楊杏佛（銓），唐擘黃（鉞）都在綺色佳（Ithaca）過夏，我們常常討論中國文學的問題。從中國文字問題轉到中國文學問題，這是一個大轉變。這一班人中，最守舊的是梅覲莊，他絕對不承認中國古文是半死或全死的文字。因爲他的反駁，我不能不細細想過我自己的立場。他越駁越守舊，我倒漸漸變的更激烈了。我那時常提到中國文學必須經過一場革命；「文學革命」的口號，就是那個夏天我們亂談出來的。

梅覲莊新從芝加哥附近的西北大學畢業出來，在綺色佳過了夏，要往哈佛大學去。九月十七日，我做了一首長詩送他，詩中有這兩段很大膽的宣言：

梅生梅生毋自鄙！神州文學久枯餒，百年未有健者起。新潮之來不可止；文學革命其時矣！吾輩勢不容坐視。且復號召二三子，革命軍前杖馬箠，鞭笞驅除一車鬼，再拜迎入新世紀！以此報國未云菲：縮地

戲天差可擬。梅生梅生毋自鄙！

作歌今送梅生行，狂言人道臣當烹。我自不吐定不快，人言未足為重輕。

在這詩裏，我第一次用「文學革命」一個名詞。這首詩頗引起了一些小風波。原詩共有四百二十字，全篇用了十一個外國字的譯音。任叔永把那詩裏的一些外國字連綴起來，做了一首遊戲詩送我往紐約：

牛敦愛迭孫，培根客爾文，
索虜與霍桑，「烟士披里純：」
鞭笞一車鬼，為君生瓊英。
文學今革命，作歌送胡生。

詩的末行自然是挖苦我的「文學革命」的狂言。所以我可不能把這詩當作遊戲看。我在九月十九日的日記裏記了一行：

右叔永戲贈詩，知我乎？罪我乎？

九月二十日，我離開綺色佳，轉學到紐約去進哥侖比亞大學，在火車上用叔永的遊戲詩的韻脚，寫了一首很莊重的答詞，寄給綺色佳的各位朋友：

詩國革命何自始？要須作詩如作文。
琢鏤粉飾喪元氣，貌似未必詩之純。
小人行文頗大膽，諸公一一皆人英。
願共僇力莫相笑，我輩不作腐儒生。

在這短詩裏，我特別提出了「詩國革命」的問題，並且提出了一個「要須作詩如作文」的方案。從這個方案上，惹出了後來做白話詩的嘗試。

我認定了中國詩史上的趨勢，由唐詩變到宋詩，無甚玄妙，只是作詩更近於作文！更近於說話。近世詩人歡喜做宋詩，其實他們不曾明白宋詩的長處在那兒。宋朝的大詩人的絕大貢獻，只在打破了六朝以來的聲律的束縛，努力造成一種近於說話的詩體。我那時的主張頗受了讀宋詩的影響，所以說「要須作詩如作文」，又反對「琢鏤粉飾」的詩。

那時我初到紐約，覲莊初到康橋，各人都很忙，沒有打筆墨官司的餘暇。但這只是暫時的停戰，偶一接觸，又爆發了。

三

一九一六年，我們的爭辯最激烈，也最有效果。爭辯的起點，仍舊是我的「要須作詩如作文」的一句詩。梅覲莊曾駁我道：

> 足下謂詩國革命始於「作詩如作文」，迪頗不以為然。詩文截然兩途。詩之文字（Poetic diction）與文之文字（Prose diction）自有詩文以來（無論中西，）已分道而馳。足下為詩界革命家，改良「詩之文字」則可。若僅移「文之文字」於詩，即謂之革命，則不可也。……一言以蔽之，吾國求詩界革命，當於詩中求之，與文無涉也。若移「文之文字」於詩，即謂之革命，則詩界革命不成問題矣。以其太易易也。

任叔永也來信，說他贊成覲莊的主張。我覺得自己很孤立，但我終覺得他們兩人的說法都不能使我心服。我不信詩與文是完全截然兩途的。我答他們的信，說我的主張並不僅僅是以「文之文字」入詩。我的大意是：

> 今日文學大病在於徒有形式而無精神，徒有文而無質，徒有鏗鏘之韻，貌似之辭而已。今欲救此文勝之弊，宜從三事入手：第一須言之有物，第二須講文法，第三，當用「文之文字」時，不可避之。三者皆

以質救文勝之敝也。（二月三日）

我自己日記裏記着：

吾所持論，固不徒以「文之文字」入詩而已。然不避「文之文字」，自是吾論詩之一法。……古詩如白香山之道州民，如老杜之自京赴奉先詠懷，如黃山谷之題蓮華寺，何一非用「文之文字」，又何一非用「詩之文字」耶？（二月三日）

這時候，我已髣髴認識了中國文學問題的性質。我認清了這問題在於「有文而無質」。怎麼纔可以救這「文勝質」的毛病呢？我那時的答案還沒有敢想到白話上去，我只敢說「不避文的文字」而已。但這樣膽小的提議，我的一班朋友都還不能了解。梅覲莊的固執「詩的文字」與「文的文字」的區別，自不必說。任叔永也不能完全了解我的意思。他有信來說：

……要之，無論詩文，皆當有質。有文無質，則成吾國近世萎靡腐朽之文學，吾人正當廓而清之。然使以文學革命自命者，乃言之無文，欲其行遠，得乎？近來頗思吾國文學不振，其最大原因，乃在文人無學。救之之法，當從績學入手。徒於文字形式上討論，無當也。（二月十日。）

這種說法，何嘗不是？但他們都不明白「文字形式」往往是可以妨礙束縛文學的本質的。「舊皮囊裝不得新酒」，是西方的老話。我們也有「工欲善其事，必先利其器」的古話。文字形式是文學的工具；工具不適用，如何能達意表情？

從二月到三月，我的思想上起了一個根本的新覺悟。我曾澈底想過：一部中國文學史只是一部文字形式（工具）新陳代謝的歷史，只是「活文學」隨時起來替代了「死文學」的歷史。文學的生命全靠能用一個時代的活的工具來表現一個時代的情感與思想。工具僵化了，必須另換新的，活的，這就是「文學革命」。例如水滸傳上石秀說的：

你這與奴才做奴才的奴才！

我們若把這句話改作古文，「汝奴之奴！」或他種譯法，總不能有原文的力量。這豈不是因為死的文字不能表現活的話語？此種例證，何止千百？所以我們可以說：歷史上的「文學革命」全是文學工具的革命。叔永諸人全不知道工具的重要，所以說「徒於文字形式上討論，無當也」。他們忘了歐洲近代文學史的大教訓！若沒有各國的活語言作新工具，若近代歐洲文人都還須用那已死的拉丁文作工具，歐洲近代文學的勃興是可能的嗎？歐洲各國的文學革命只是文學工具的革命。中國文學史上幾番革命也都是文學工具的革命。這是我的新覺悟。

我到此時纔把中國文學史看明白了，纔認清了中國俗話文學（從宋儒的白話語錄到元朝明朝的白話戲曲和白話小說）是中國的正統文學，是代表中國文學革命自然發展的趨勢的。我到此時纔敢正式承認中國今日需要的文學革命是用白話替代古文的革命，是用活的工具替代死的工具的革命。

一九一六年三月間，我曾寫信給梅覲莊，略說我的新見解，指出宋元的白話文學的重要價值。覲莊究竟是研究過西洋文學史的人，他回信居然很贊成我的意見。他說：

來書論宋元文學，甚啓聾聵。文學革命自當從「民間文學」(Folklore, Popular poetry, Spoken language, etc.) 入手，此無待言。惟非經一番大戰爭不可。驟言俚俗文學，必為舊派文家所訕笑攻擊。但我輩正歡迎其訕笑攻擊耳。（三月十九日）

這封信真叫我高興，梅覲莊也成了「我輩」了！

我在四月五日把我的見解寫出來，作為兩段很長的日記。第一段說：

文學革命，在吾國史上，非創見也。即以韻文而論：三百篇變而為騷，一大革命也。又變為五言七言之詩，二大革命也。賦之變為無韻之駢文，三大革命也。古詩之變為律詩，四大革命也。詩之變為詞，五大革命也。詞之變為曲，為劇本，六大革命也。何獨於吾所持文學革命論而疑之！

第二段論散文的革命：

文亦幾遭革命矣。孔子至於秦漢，中國文體始臻完備。……六朝之文亦有絕妙之作。然其時駢儷之體大盛，文以工巧雕琢見長，文法遂衰。韓退之之「文起八代之衰」，其功在於恢復散文，講求文法，此亦一革命也。唐代文學革命家，不僅韓氏一人；初唐之小說家皆革命功臣也。「古文」一派，至今爲散文正宗，然宋人談哲理者，似悟古文之不適於用，於是語錄體興焉。語錄體者，以俚語說理記事。……此亦一大革命也。……至元人之小說，此體始臻極盛。……總之，文學革命至元代而登峯造極。其時詞也，曲也，劇本也，小說也，皆第一流之文學，而皆以俚語爲之。其時吾國眞可謂有一種「活文學」出世。儻此革命潮流（革命潮流卽天演進化之迹。自其異者言之，謂之革命。自其循序漸進之迹言之，卽謂之進化，可也。）不遭明代八股之刼，不受諸文人復古之刼，則吾國之文學必已爲俚語的文學，而吾國之語言早成爲言文一致之語言，可無疑也。但丁（Dante）之創意大利文，卻叟（Chaucer）之創英吉利文，馬丁路得（Martin Luther）之創德意志文，未足獨有千古矣。惜乎，五百餘年來，半死之古文。半死之詩詞，復奪此「活文學」之地位，而「半死文學」遂苟延殘喘以至於今日。今日之文學，獨我佛山人，南亭亭長，洪都百鍊生諸公之小說可稱「活文學」耳。文學革命何可更緩耶？何可更緩耶！

（四月五夜記）

從此以後，我覺得我已從中國文學演變的歷史上尋得了中國文學問題的解決方案，所以我更自信這條路是不錯的。過了幾天，我作了一首沁園春詞，寫我那時的情緒：

沁園春　誓詩

更不傷春，更不悲秋，以此誓詩。

任花開也好，花飛也好，月圓固好，日落何悲？

我聞之曰，「從而天頌，孰與制天而用之？」更安用，爲蒼天歌哭，作彼奴爲！

文學革命何疑！

且準備搴旗作健兒。

要前空千古，下開百世，收他臭腐，還我神奇。

爲大中華，造新文學，此業吾曹欲讓誰？詩材料，有簇新世界，供我驅馳。（四月十三日）

這首詞下半闋的口氣是很狂的，我自己覺得有點不安，所以修改了好多次。到了第三次修改，我把「爲大中華，造新文學，此業吾曹欲讓誰」的狂言，全刪掉了，下半闋就改成了這個樣子：

……文章要有神思，

到琢句雕詞意已卑。

定不師秦七，不師黃九，但求似我，何效人爲！

語必由衷，言須有物，此意尋常當告誰！從今後，儻傍人門戶，不是男兒！

這次改本後，我自跋云：

吾國文學大病有三：一曰無病而呻，……二曰摹仿古人，……三曰言之無物。……頃所作詞，專攻此三弊，豈徒責人，亦以自誓耳。（四月十七日）

前答覲莊書，我提出三事：言之有物，講文法，不避「文的文字」；此跋提出的三弊，除「言之無物」與前第一事相同，餘二事是添出的。後來我主張的文學改良的八件，此時已有了五件了。

四

一九一六年六月中，我往克利佛蘭 (Cleveland) 赴「第二次國際關係討論會」(Conference of International

Relations），去時來時都經過綺色佳，去時在那邊住了八天，常常和任叔永，唐擘黃，楊杏佛諸君談論改良中國文學的方法，這時候我已有了具體的方案，就是用白話作文，作詩，作戲曲。日記裏記我談話的大意有九點：

(一)今日之文言乃是一種半死的文字。

(二)今日之白話是一種活的語言。

(三)白話並不鄙俗，俗儒乃謂之俗耳。

(四)白話不但不鄙俗，而且甚優美適用。凡言要以達意爲主，其不能達意者，則爲不美。如說，「趙老頭回過身來，爬在街上，撲通撲通的磕了三個頭，」若譯作文言，更有何趣味？

(五)凡文言之所長，白話皆有之。而白話之所長，則文言未必能及之。

(六)白話並非文言之退化，乃是文言之進化，其進化之迹，略如下述：

(1)從單音的進而爲複音的。

(2)從不自然的文法進而爲自然的文法。例如「舜何人也」變爲「舜是什麼人」；「己所不欲」變爲「自己不要的」。

(3)文法由繁趨簡。例如代名詞的一致。

(4)文言之所無，白話皆有以補充。例如文言只能說「此乃吾兒之書」，但不能說「這書是我兒子的」。

(七)白話可以產生第一流文學。白話已產生小說，戲劇，語錄，詩詞，此四者皆有史事可證。

(八)白話的文學爲中國千年來僅有之文學。其非白話的文學，如古文，如八股，如筆記小說，皆不足與於第一流文學之列。

(九)文言的文字可讀而聽不懂；白話的文字既可讀，又聽得懂。凡演說，講學，筆記，文言決不能應用。

今日所需，乃是一種可讀，可聽，可歌，可講，可記的言語。要讀書不須口譯，演說不須筆譯；要施諸講壇舞臺而皆可，誦之村嫗婦孺皆可懂。不如此者，非活的言語也，決不能成爲吾國之國語也，決不能產生第一流的文學也。（七月六日追記）

七月二日，我回紐約時，重過綺色佳，遇見梅覲莊，我們談了半天，晚上我就走了。日記裏記此次談話的大致如下：

吾以爲文學在今日不當爲少數文人之私產，而當以能普及最大多數之國人爲一大能事。吾又以爲文學不當與人事全無關係；凡世界有永久價值之文學，皆嘗有大影響於世道人心者也。覲莊大攻此說，以爲Utilitarian（功利主義，）又以爲偷得 Tolstoi（託爾斯太）之緒餘；以爲此等十九世紀之舊說，久爲今人所棄置。

余聞之大笑。夫吾之論中國文學，全從中國一方面着想，初不管歐西批評家發何議論。吾言而是也，其爲 Utilitarian ，其爲 Tolstoyan 又何損其爲是。吾言而非也，但當攻其所以非之處，不必問其爲 Utilitarian 抑爲 Tolstoyan 也。（七月十三日追記）

五

我回到紐約之後不久，綺色佳的朋友們遇着了一件小小的不幸事故，產生了一首詩，引起了一場大筆戰，竟把我逼上了决心試做白話詩的路上去。

七月八日，任叔永同陳衡哲女士、梅覲莊、楊杏佛、唐擘黃在凱約嘉湖上搖船，近岸時船翻了，又遇着大雨。雖沒有傷人，大家的衣服都溼了。叔永做了一首四言的「泛湖卽事」長詩，寄到紐約給我看。詩中有「言櫂輕楫，以滌煩疴」；又有「猜謎賭勝，載笑載言」等等句子。恰好我是曾做「詩三百篇中『言』字解」的，

看了「言櫂輕楫」的句子，有點不舒服，所以我寫信給叔永說：

……再者，詩中所用「言」字「載」字，皆係死字；又如「猜謎賭勝，載笑載言」二句，上句爲二十世紀之活字，下句爲三千年前之死句，殊不相稱也。……（七月十六日）

叔永不服，回信說：

足下謂「言」字「載」字爲死字，則不敢謂然。如足下意，豈因詩經中曾用此字，吾人今日所用字典便不當搜入耶？「載笑載言」固爲「三千年前之語」，然可用以達我今日之情景，即爲今日之語，而非「三千年前之死語」，此君我不同之點也。……（七月十七日）

我的本意只是說「言」字「載」字在文法上的作用，在今日還未能確定，我們不可輕易亂用。我們應該鑄造今日的活語來「達我今日之情景」，不當亂用意義不確定的死字。蘇東坡用錯了「駕言」兩字，曾爲章子厚所笑。這是我們應該引爲訓戒的。

這一點本來不很重要，不料竟引起了梅覲莊出來代抱不平：他來信說：

足下所自矜爲「文學革命」眞諦者，不外乎用「活字」以入文，於叔永詩中稍古之字，皆所不取，以爲非「二十世紀之活字」。此種論調，固足下所恃爲嘵嘵以提倡「新文學」者，迪又聞之素矣。夫文學革新，須洗去舊日腔套，務去陳言，固矣。然此非盡屏古人所用之字，而另以俗語白話代之之謂也。……足下以俗語白話爲向來文學上不用之字，驟以入文，似覺新奇而美，實則無永久價值。因其向未經美術家之鍛鍊，徒諉諸愚夫愚婦，無美術觀念者之口，歷世相傳，愈趨愈下，鄙俚乃不可言。足下得之，乃矜矜自喜，眩爲創獲，異矣！如足下之言，則人間材智，教育，選擇，諸事，皆無足算，而村農傖夫皆足爲詩人美術家矣。甚至非洲之黑蠻，南洋之土人，其言文無分者，最有詩人美術家之資格矣。何足下之醉心於俗語白話如是耶？至於無所謂「活文學」，亦與足下前此言之。……文字者，世界上最守舊之

物也。……一字意義之變遷，必經數十或數百年而後成，又須經文學大家承認之，而恆人始沿用之焉。

足下乃視改革文字如是之易易乎？……

總之，吾輩言文學革命，須謹慎以出之。尤須先精究吾國文字，始敢言改革。欲加用新字，須先用美術以鍛鍊之。非僅以俗語白話代之，即可了事者也。（俗語白話亦有可用者，惟必須經美術家之鍛鍊耳。）

如足下言，乃以暴易暴耳，豈得謂之改良乎？……（七月十七日）

覲莊有點動了氣，我要和他開開玩笑，所以做了一首一千多字的白話遊戲詩回答他。開篇就是描摹老梅生氣的神氣：

「人閑天又涼」，老梅上戰場。
拍桌罵胡適，說話太荒唐！
說什麼「中國有活文學！」
說什麼「須用白話做文章！」
文字那有死活！白話俗不可當！
……

第二段中有這樣的話：

老梅牢騷發了，老胡呵呵大笑。
且請平心靜氣，這是什麼論調！
文字沒有古今，卻有死活可道。
古人叫做「欲」，今人叫做「要」。
古人叫做「至」，今人叫做「到」。

古人叫做「溺」，今人叫做「尿」。
本來同是一字，聲音少許變了。
並無雅俗可言，何必紛紛胡鬧？
至於古人叫「字」，今人叫「號」；
　古人懸梁，今人上吊：
古名雖未必不佳，今名又何嘗不妙？
至於古人乘輿，今人坐轎；
　古人加冠束幘，今人但知戴帽：
這都是古所沒有，而後人所創造。
若必叫帽作巾，叫轎作輿，
豈非張冠李戴，認虎作豹？
……

第四段專答他說的「白話須鍛鍊」的意思：

今我苦口嘵舌，算來卻是爲何？
正要求今日的文學大家，
把那些活潑潑的白話，
拿來鍛鍊，拿來琢磨，
拿來作文演說，作曲作歌：——
出幾個白話的囂俄，

和幾個白話的東坡，
那不是「活文學」是什麼？
那不是「活文學」是什麼？
…………

這首「打油詩」是七月二十二日做的，一半是少年朋友的游戲，一半是我有意試做白話的韻文。但梅任兩位都大不以爲然。覲莊來信大罵我，他說：

讀大作如兒時聽「蓮花落」，眞所謂革盡古今中外詩人之命者！足下誠豪健哉！……（七月二十四日）

叔永來信也說：

足下此次試驗之結果，乃完全失敗；蓋足下所作，白話則誠白話矣，韻則有韻矣，然却不可謂之詩。蓋詩詞之爲物，除有韻之外，必須有和諧之音調，審美之辭句，非如寶玉所云「押韻就好」也。……（七月二十四夜）

對於這一點，我當時頗不心服，曾有信替自己辯護，說我這首詩，當作一首 Satire（嘲諷詩）看，並不算是失敗，但這種「戲台裏喝采」，實在大可不必。我現在回想起來，也覺得自己好笑。

但這一首游戲的白話詩，本身雖沒有多大價值，在我個人做白話詩的歷史上，可是很重要的。因爲梅任諸君的批評竟逼得我不能不努力試做白話詩了。覲莊的信上曾說：

文章體裁不同。小說詞曲固可用白話，詩文則不可。

叔永的信上也說：

要之，白話自有白話用處（如作小說演說等），然不能用之於詩。

這樣看來，白話文學在小說詞曲演說的幾方面，已得梅任兩君的承認了。覲莊不承認白話可作詩與文；叔永

不承認白話可用來作詩。覲莊所謂「文」自然是指古文辭類纂一類的書裏所謂「文」（近來有人叫做「美文」在這一點上，我毫不狐疑，因爲我在幾年前曾做過許多白話的議論文，我深信白話文是不難成立的。現在我們的爭點，只在「白話是否可以作詩」的一個問題了。白話文學的作戰，十仗之中，已勝了七八仗。現在只賸一座詩的壁壘，還須用全力去搶奪。待到白話征服這個詩國時，白話文學的勝利就可說是十足的了，所以我當時打定主意，要作先鋒去打這座未投降的壁壘：就是要用全力去試做白話詩。

叔永的長信上還有幾句話使我更感覺這種試驗的必要。他說：

> 如凡白話皆可爲詩，則吾國之京調高腔，何一非詩？……烏乎適之，吾人今日言文學革命，乃誠見今日文學有不可不改革之處，非特文言白話之爭而已。……以足下高才有爲，何爲舍大道不由，而必旁逸斜出，植美卉於荊棘之中哉？……今且假定足下之文學革命成功，將令吾國作詩者皆京調高腔，而陶謝李杜之流永不復見於神州，則足下之功又何如哉，心所謂危，不敢不告。……足下若見聽，則請從他方面講文學革命，勿徒以白話詩爲事矣。……（七月二十四夜）

這段話使我感覺他們都有一個根本上的誤解。梅任諸君都贊成「文學革命」，你們都「誠見今日文學有不可不改革之處。」但他們贊成的文學革命 只是一種空蕩蕩的目的，沒有具體的計劃，也沒有下手的途徑。等到我提出了一個具體的方案（用白話做一切文學的工具），他們又都不贊成了。他們都說，文學革命決不是「文言白話之爭而已」。他們都說，文學革命應該有「他方面」，應該走「大道」。究竟那「他方面」是什麼方面呢？究竟那「大道」是什麼道呢？他們又都說不出來了；他們只知道決不是白話！

我也知道光有白話算不得新文學，我也知道新文學必須有新思想和新精神。但是我認定了：無論如何，死文字決不能產生活文學。若要造一種活的文學，必須有活的工具。那已產生的白話小說詞曲，都可證明白話是最配做中國活文學的工具的。我們必須先把這個工具擡高起來，使他成爲公認的中國文學工具，使他完全替代

那半死的或全死的老工具。有了新工具，我們方才談得到新思想和新精神等等其他方面。這是我的方案。現在反對的幾位朋友已承認白話可以作小說戲曲了。他們還不承認白話可以作詩。這種懷疑，不僅是對於白話詩的局部懷疑，實在還是對於白話文學的根本懷疑。在他們的心裏，詩與文是正宗，小說戲曲還是旁門小道。他們不承認白話詩文，其實他們是不承認白話可作中國文學的唯一工具。所以我決心要用白話來征服詩的壁壘，這不但是試驗白話詩是否可能，這就是要證明白話可以做中國文學的一切門類的唯一工具。

白話可以作詩，本來是毫無可疑的。杜甫白居易寒山拾得邵雍王安石陸游的白話詩都可以舉來作證。詞曲裏的白話更多了。但何以我的朋友們還不能承認白話詩的可能呢？這有兩個原因：第一是因爲白話詩確是不多：在那無數的古文詩裏，這兒那兒的幾首白話詩在數量上確是很少的。第二是因爲舊日的詩人詞人只有偶然用白話做詩詞的，沒有用全力做白話詩詞的，更沒有自覺的做白話詩詞的。所以現在這個問題還不能光靠歷史材料的證明，還須等待我們用實地試驗來證明。

所以我答叔永的信上說：

> 總之，白話未嘗不可以入詩，但白話詩尚不多見耳。古之所少有，今日豈必不可多作乎？……白話之能不能作詩，此一問題全待吾輩解決。解決之法，不在乞憐古人，謂古之所無，今必不可有；而在吾輩實地試驗。一次「完全失敗」，何妨再來？若一次失敗，便「期期以爲不可」，此豈「科學的精神」所許乎？……
>
> 高腔京調未嘗不可成爲第一流文學。……適以爲但有第一流文人肯用高腔京調著作，便可使京調高腔成第一流文學。病在文人膽小不敢用之耳。元人作曲可以取仕宦，下之亦可謀生，故名士如高則誠關漢卿之流皆肯作曲作雜劇。今之高腔京調皆不文不學之戲子爲之，宜其不能佳矣。此則高腔京調之不幸也。
>
> ……

足下亦知今日受人崇拜之莎士比亞，卽當時唱京調高腔者乎？…與莎氏並世之倍根著「論集」(Essays)，有拉丁文英文兩種本子；書既出世，倍根自言，其他日不朽之名當賴拉丁文一本；而英文本則但以供一般普通俗人之傳誦耳，不足輕重也。此可見當時之英文的文學，其地位皆與今日京調高腔不相上下。…吾絕對不認「京調高腔」與「陶謝李杜」爲勢不兩立之物。今且用足下之文字以述吾夢想中之文學革命之目的，曰：

(1)文學革命的手段，要令國中之陶謝李杜敢用白話京調高腔作詩。要令國中之陶謝李杜皆能用白話京調高腔作詩。

(2)文學革命的目的，要令中國有許多白話京調高腔的陶謝李杜，要令白話京調高腔之中產出幾許陶謝李杜。

(3)今日決用不着陶謝李杜的陶謝李杜。何也？時代不同也。

(4)吾輩生於今日，與其作不能行遠不能普及的五經兩漢六朝八家文字，不如作家喻戶曉的水滸西遊文字。與其作似陶似謝似李似杜的詩，不如作不似陶不似謝不似李杜的白話詩。與其作一個「眞詩」，走「大道」，學這個，學那個的陳伯嚴鄭蘇龕，不如作一個實地試驗，「旁逸斜出」，「舍大道而弗由」的胡適。

此四者，乃適夢想中文學革命之宣言書也。

嗟夫，叔永，吾豈好立異以爲高哉？徒以「心所謂是，不敢不爲。」吾志決矣。吾自此以後，不更作文言詩詞。吾之去國集乃是吾絕筆的文言韻文也。……(七月二十六日)

這是我第一次宣言不做文言的詩詞。過了幾天，我再答叔永道：

古人說：「工欲善其事，必先利其器。」文字者，文學之器也。我私心以爲文言決不足爲吾國將來文學

之利器。施耐菴曹雪芹諸人已實地證明作小說之利器在於白話。今尚需人實地試驗白話是否可爲韻文之利器耳……。

我自信頗能用白話作散文，但尚未能用之於韻文。私心頗欲以數年之力，實地練習之。倘數年之後，竟能用文言白話作文作詩，無不隨心所欲，豈非一大快事？

我此時練習白話韻文，頗似新闢一文學殖民地。可惜須單身匹馬而往，不能多得同志，結伴同行。然我去志已決。公等假我數年之期。倘此新國盡是沙磧不毛之地，則我或終歸老於「文言詩國」，亦未可知。倘幸而有成，則闢除荊棘之後，當開放門戶，迎公等同來蒞止耳。「狂言人道臣當烹。」我自不吐定不快，人言未足爲輕重。」足下定笑我狂耳。……（八月四日）

這封信是我對於一班討論文學的朋友的告別書。我把路線認清楚了，決定努力做白話詩的試驗，要用試驗的結果來證明我的主張的是非。所以從此以後，我不再和梅任諸君打筆墨官司了。信中說的「可惜須單身匹馬而往，不能多得同志，結伴同行，」也是我當時心裏感覺的一點寂寞。我心裏最感覺失望的，是我平時最敬愛的一班朋友都不肯和我同去探險。一年多的討論，還不能說服一兩個好朋友，我還妄想要在國內提倡文學革命的大運動嗎？

有一天，我坐在窗口吃我自做的午餐，窗下就是一大片長林亂草，遠望着赫貞江。我忽然看見一對黃蝴蝶從樹梢飛上來；一會兒，一隻蝴蝶飛下去了；還有一隻蝴蝶獨自飛了一會，也慢慢的飛下去，去尋他的同伴去了，我心裏頗有點感觸，感觸到一種寂寞的難受，所以我寫了一首白話小詩，題目就叫做「朋友」（後來才改作「蝴蝶」）：

兩個黃蝴蝶，雙雙飛上天。
不知爲什麼，一個忽飛還。

賸下那一個，孤單怪可憐；
也無心上天，天上太孤單。　（八月二十三日）

這種孤單的情緒，並不含有怨望我的朋友的意思。我回想起來，若沒有那一班朋友和我討論，若沒有那一日一郵片，三日一長函的朋友切磋的樂趣，我自己的文學主張決不會經過那幾層大變化，決不會漸漸結晶成一個有系統的方案，決不會慢慢的詩出一條光明的大路來。況且那年（一九一六）的三月間，梅覲莊對於我的俗話文學的主張，已很明白的表示贊成了。（看上文引他的三月十九日來信。）後來他們的堅決反對，也許是我當時的少年意氣太盛，叫朋友難堪，反引起他們的反感來了，就使他們不能平心靜氣的考慮我的歷史見解，就使他們走上了反對的路上去。但是因爲他們的反駁，我才有實地試驗白話詩的決心。莊子說得好：「彼出於是，是亦因彼」。一班朋友做了我多年的「他山之錯」，我對他們，只有感激，決沒有絲毫的怨望。

我的決心試驗白話詩，一半是朋友們一年多討論的結果，一半也是我受的實驗主義的哲學的影響。實驗主義教訓我們：一切學理都只是一種假設；必須要證實了（verified），然後可算是眞理。證實的步驟，只是先把一個假設的理論的種種可能的結果都推想出來，然後想法子來試驗這些結果是否適用，或是否能解決原來的問題。我的白話文學論不過是一個假設，這個假設的一部分（小說詞曲等）已有歷史的證實了；其餘一部分（詩）還須等待實地試驗的結果。我的白話詩的實地試驗，不過是我的實驗主義的一種應用。所以我的白話詩還沒有寫得幾首，我的詩集已有了名字了，就叫做「嘗試集」。我讀陸游的詩，有一首詩云：

能仁院前有石像丈餘，蓋作大像時樣也。

江閣欲開千尺像，雲龕先定此規模。
斜陰徙倚空長歎，嘗試成功自古無。

陸放翁這首詩大概是別有所指；他的本意大概是說：小試而不得大用，是不會成功的，我借他這句詩，做我的白話詩集的名字，並且做了一首詩，說明我的嘗試主義：

嘗試篇

「嘗試成功自古無」，放翁這話未必是。我今爲下一轉語，自古成功在嘗試。請看藥聖嘗百草，嘗了一味又一味。又如名醫試丹藥，何嫌六百零六次。莫想小試便成功，那有這樣容易事！有時試到千百回，始知前功盡拋棄。卽使如此已無愧，卽此失敗便足記。告人此路不通行，可使脚力莫浪費。我生求師二十年，今得「嘗試」兩個字。作詩做事要如此，雖未能到頗有志。作「嘗試歌」頌吾師，願大家都來嘗試！（八月三日）

這是我的實驗主義的文學觀。

這個長期討論的結果，使我自己把許多散漫的思想滙集起來，成爲一個系統。一九一六年的八月十九日，我寫信給朱經農，中有一段說：

新文學之要點，約有八事：

（一）不用典。

（二）不用陳套語。

（三）不講對仗。

（四）不避俗字俗語。（不嫌以白話作詩詞。）

（五）須講求文法。（以上爲形式的方面。）

（六）不作無病之呻吟。

（七）不摹倣古人。

(八)須言之有物。(以上爲精神〔內容〕的方面)

那年十月中，我寫信給陳獨秀先生，就提出這八個「文學革命」的條件。次序也是這樣的：不到一個月，我寫了一篇文學改良芻議，用複寫紙鈔了兩份，一份給留美學生季報發表，一份寄給獨秀在新青年上發表。(胡適文存卷一，頁七——二三。)在這篇文字裏，八件事的次序大改變了：

(一)須言之有物。
(二)不摹仿古人。
(三)須講求文法。
(四)不作無病之呻吟。
(五)務去爛調套語。
(六)不用典。
(七)不講對仗。
(八)不避俗字俗語。

這個新次第是有意改動的。我把「不避俗字俗語」一件放在最後，標題只是很委婉的說「不避俗字俗語」其實是很鄭重的提出我的白話文學的主張。我在那篇文字裏說：

> 吾惟以施耐庵曹雪芹吳研人爲文學正宗，故有「不避俗字俗語」之論也。蓋吾國言文之背馳久矣。自佛書之輸入。譯者以文言不足以達意，故以淺近之文譯之，其體已近白話。其後佛氏講義語錄尤多用白話爲之者，是爲語錄體之原始。及宋人講學，以白話爲語錄，此體遂成講學正體。(明人因之。)當是時，白話已久入韻文，觀宋人之詩詞可見。及至元時，中國北部在異族之下三百餘年矣。此三百年中，中國乃發生一種通俗行遠之文學，文則有水滸西遊三國，曲則尤不可勝計。以今世眼光觀之，則中國文學當

> 以元代爲最盛；傳世不朽之作，當以元代爲最多。此無可疑也。當是時，中國之文學最近言文合一，白話幾成文學的語言矣。使此趨勢不受阻遏，則中國幾有一「活文學」出現，而但丁路得之偉業幾發生於神州。不意此趨勢驟爲明代所阻，政府既以八股取士，而當時文人以何李七子之徒，又爭以復古爲高。於是此千年難遇言文合一之機會，遂中道夭折矣。然以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之爲中國文學之正宗，又爲將來文學必用之利器，可斷言也。以此之故，吾主張今日作文作詩，宜採用俗語俗字。與其用三千年前之死字，不如用二十世紀之活字。與其作不能行遠不能普及之秦漢六朝，不如作家喻戶曉之水滸西遊文字也。

這完全是用我三四月中寫出的中國文學史觀（見上文引的四月五日日記，）稍稍加上一點後來的修正，可是我受了在美國的朋友的反對，膽子變小了，態度變謙虛了，所以此文標題但稱「文學改良芻議」，而全篇不敢提起「文學革命」的旗子。篇末還說：

> 上述八事，乃吾年來研思此一大問題之結果。……謂之「芻議」，猶云未定草也。伏惟國人同志有以匡糾是正之。

這是一個外國留學生對於國內學者的謙遜態度。文字題爲「芻議」，詩集題爲「嘗試」，是可以不引起很大的反感的了。

陳獨秀先生是一個老革命黨，他起初對於我的八條件還有點懷疑（新青年二卷二號。其時國內好學深思的少年，如常乃悳君，也說「說理紀事之文，必當以白話行之，但不可施於美術文耳。」見新青年二卷四號，）但他見了我的文學改良芻議之後，就完全贊成我的主張；他接着寫了一篇文學革命論（新青年二卷五號），正式在國內提出「文學革命」的旗幟。他說：

> 文學革命之氣運，醞釀已非一日。其首舉義旗之急先鋒則爲吾友胡適。余甘冒全國學究之敵，高張「文

學革命軍」之大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書特書吾革命三大主義：

曰：推倒雕琢的，阿諛的貴族文學；建設平易的，抒情的國民文學。

曰：推倒陳腐的，鋪張的古典文學；建設新鮮的，立誠的寫實文學。

曰：推倒迂晦的，艱澀的山林文學；建設明瞭的，通俗的社會文學。

獨秀之外，最初贊成我的主張的，有北京大學教授錢玄同先生（新青年二卷六號通信）。又三卷一號通信。此後文學革命的運動就從美國幾個留學生的課餘討論，變成國內文人學者的討論了。

文學改良芻議是一九一七年一月出版的，我在一九一七年四月九日還寫了一封長信給陳獨秀先生，信內說：

> 此事之是非，非一朝一夕所能定，亦非一二人所能定。甚願國中人士能平心靜氣與吾輩同力研究此問題。討論既熟，是非自明。吾輩已張革命之旗，雖不容退縮，然亦決不敢以吾輩所主張爲必是，而不容他人之匡正也。……

獨秀在新青年（第三卷三號）上答我道：

> 鄙意容納異議，自由討論，固爲學術發達之原則，獨至改良中國文學當以白話爲正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地；必以吾輩所主張者爲絕對之是，而不容他人之匡正也。蓋以吾國文化倘已至文言一致地步，則以國語爲文，達意狀物，豈非天經地義？尚有何種疑義必待討論乎？其必欲擯棄國語文學，而悍然以古文爲正宗者，猶之清初曆家排斥西法，乾嘉疇人非難地球繞日之說，吾輩實無餘閑與之作此無謂之討論也。

這樣武斷的態度，眞是一個老革命黨的口氣。我們一年多的文學討論的結果，得着了這樣一個堅強的革命家做宣傳者，做推行者，不久就成爲一個有力的大運動了。

（四十自述的一章，二十二年，十二月，三日夜脫稿。）

二　發難時期的理論



寄陳獨秀

胡適

獨秀先生足下：

二月三日，曾有一書奉寄，附所譯『決鬥』一稿，想已達覽。久未見『青年』，不知尚繼續出版否？今日偶繙閱舊寄之貴報，重讀足下所論文學變遷之說，頗有鄙見，欲就大雅質正之。足下之言曰：『吾國文藝猶在古典主義理想主義時代，今後當趨向寫實主義。』此言是也。然貴報三號登某君長律一首，附有記者按語，推爲『希世之音』。又曰：『子雲相如而後，僅見斯篇；雖工部亦祇有此工力，無此佳麗。……吾國人偉大精神，猶未喪失也歟？於此徵之。』細檢某君此詩，至少凡用古典套語一百事，……中如『溫嶠延犀燼，（此句若無誤字，即爲不通。）劉招杏桂英，』『不攜追素孔，祇是怯黔嬴，』（下句更不通。）『義皆攀尾柱，泣爲下蘇坑，』『陳氣豪湖海，鄒談必裨瀛，』在律詩中，皆爲下下之句。又如『下催桑海變，西接杞天傾，』上句用典已不當，下句本言高與天接之意，而用杞人憂天墜一典不但不切，在文法上亦不通也。至於『阮籍曾埋照，長沮亦耦耕，』則更不通矣。夫論語記長沮桀溺同耕，故曰『耦耕。』今一人豈可謂之『耦』耶？此種詩在排律中，但可稱下駟。稍讀元白柳劉（禹錫）之長律者，皆將謂貴報案語之爲厚誣工部而過譽某君也。適所以不能已於言者，正以足下論文學已知古典主義之當廢，而獨嘖嘖稱譽此古典主義之詩，竊謂足下難免自相矛盾之譏矣。

適嘗謂凡人用典或用陳套語者，大抵皆因自己無才力，不能自鑄新辭，故用古典套語，轉一灣子，含糊過

去，其避難趨易，最可鄙薄！在古大家集中，其最可傳之作，皆其最不用典者也。老杜『北征』何等工力！然全篇不用一典。（其『未聞殷周衰，中自誅褒妲』二語乃比擬，非用典也。）其『石壕』『羌村』諸詩亦然。韓退之詩亦不用典。白香山『琵琶行』全篇不用一典。『長恨歌』更長矣，僅用『傾國』『小玉』『雙成』三典而已。律詩之佳者，亦不用典。堂皇莫如『雲移雉尾開宮扇，日映龍鱗識聖顏。』宛轉莫如『豈謂盡煩回紇馬，翻然遠救朔方兵。』纖麗莫如『夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃。』悲壯莫如『永夜角聲悲自語，中天月色好誰看。』然其好處，豈在用典哉？（又如老杜『聞官軍收河南河北』一首，更可玩味。）總之，以用典見長之詩，決無可傳之價值。雖工亦不值錢，況其不工，但求押韻者乎？

嘗謂今日文學之腐敗極矣；其下焉者，能押韻而已矣。稍進，如南社諸人，夸而無實，濫而不精，浮夸淫瑣，幾無足稱者。（南社中間亦有佳作，此所譏評，就其大概言之耳。）更進，如樊樊山陳伯嚴鄭蘇龕之流，視南社爲高矣，然其詩皆規摹古人，以能神似某人某人爲至高目的，極其所至，亦不過爲文學界添幾件贗鼎耳，文學云乎哉！

綜觀文學墮落之因，蓋可以『文勝質』一語包之。文勝質者，有形式而無精神，貌似而神虧之謂也。欲救此文勝質之弊，當注重言中之意，文中之質，軀殼內之精神。古人曰：『言之不文，行之不遠。』應之曰；若言之無物，又何用文爲乎？

年來思慮觀察所得，以爲今日欲言文學革命，須從八事入手。八事者何？

一曰，不用典。

二曰，不用陳套語。

三曰，不講對仗。（文當廢駢，詩當廢律。）

四曰，不避俗字俗語。（不嫌以白話作詩詞。）

五曰，須講求文法之結構。

此皆形式上之革命也。

六曰，不作無病之呻吟。

七曰，不摹倣古人，語語須有個我在。

八曰，須言之有物。

此皆精神上之革命也。

此八事略具要領而已。其詳細節目，非一書所能盡，當俟諸他日再爲足下詳言之。

以上所言，或有過激之處，然心所謂是，不敢不言。倘蒙揭之貴報，或可供當世人士之討論。此一問題關係甚大，當有直言不諱之討論，始可定是非。適以足下洞曉世界文學之趨勢，又有文學改革之宏願，故敢貢其一得之愚。伏乞恕其狂妄而賜以論斷，則幸甚矣。匆匆不盡欲言。卽祝撰安。

胡適白。民國五年十月。

文學改良芻議

胡適

今之談文學改良者衆矣，記者末學不文，何足以言此？然年來頗於此事再四研思，輔以友朋辯論，其結果所得，頗不無討論之價值。因綜括所懷見解，列爲八事，分別言之，以與當世之留意文學改良者一研究之

吾以爲今日而言文學改良，須從八事入手。八事者何？

一曰，須言之有物。
二曰，不摹倣古人。
三曰，須講求文法。
四曰，不作無病之呻吟。
五曰，務去爛調套語。
六曰，不用典。
七曰，不講對仗。
八曰，不避俗字俗語。

一曰須言之有物

吾國近世文學之大病，在於言之無物。今人徒知『言之無文，行之不遠；』而不知言之無物，又何用文爲

乎？吾所謂『物』非古人所謂『文以載道』之說也。吾所謂『物』，約有二事：

（一）**情感**　詩序曰：『情動於中而形諸言。言之不足，故嗟歎之。嗟歎之不足，故詠歌之。詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。』此吾所謂情感也。情感者，文學之靈魂。文學而無情感，如人之無魂，木偶而已，行尸走肉而已。（今人所謂『美感』者，亦情感之一也。）

（二）**思想**　吾所謂『思想』，蓋兼見地，識力，理想三者而言之。思想不必皆賴文學而傳，而文學以有思想而益貴，思想亦以有文學的價值而益貴也；此莊周之文，淵明老杜之詩，稼軒之詞，施耐庵之小說，所以夐絕千古也。思想之在文學，猶腦筋之在人身。人不能思想，則雖面目姣好，雖能笑啼感覺，亦何足取哉？文學亦猶是耳。

文學無此二物，便如無靈魂無腦筋之美人，雖有穠麗富厚之外觀，抑亦末矣。近世文人沾沾於聲調字句之間，既無高遠之思想，又無眞摯之情感，文學之衰微，此其大因矣。此文勝之害，所謂言之無物者是也。欲救此弊，宜以質救之。質者何？情與思二者而已。

二曰不摹倣古人

文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學：周秦有周秦之文學，漢魏有漢魏之文學，唐宋元明有唐宋元明之文學。此非吾一人之私言，乃文明進化之公理也。卽以文論，有尙書之文，有先秦諸子之文，有司馬遷班固之文，有韓柳歐蘇之文，有語錄之文，有施耐庵曹雪芹之文；此文之進化也。試更以韻文言之：擊壤之歌，五子之歌，一時期也；三百篇之詩，一時期也；屈原荀卿之騷賦，又一時期也；蘇李以下，至於魏晉，又一時期也；江左之詩流爲排比，至唐而律詩大成，此又一時期也；老杜香山之『寫實』體諸詩，『如杜之石壕吏，羌村，白之新樂府，』又一時期也；詩至唐而極盛，自此以後，詞曲代興，唐五代及宋初之小令，

此詞之一時代也；蘇柳（永）辛姜之詞，又一時代也；至於元之雜劇傳奇，則又一時代矣；凡此諸時代，各因時勢風會而變，各有其特長，吾輩以歷史進化之眼光觀之，決不可謂古人之文學皆勝於今人也。左氏史公之文奇矣，然施耐菴之水滸傳視左傳史記，何多讓焉？三都兩京之賦富矣，然以視唐詩宋詞，則糟粕耳。此可見文學因時進化，不能自止。唐人不當作商周之詩。宋人不當作相如子雲之賦——卽令作之，亦必不工。逆天背時，違進化之跡，故不能工也。

既明文學進化之理，然後可言吾所謂『不摹倣古人』之說。今日之中國，當造今日之文學，不必摹倣唐宋，亦不必摹倣周秦也。前見『國會開幕詞』，有云：『於鑠國會，遵晦時休。』此在今日而欲爲三代以上之文之一證也。更觀今之『文學大家』，文則下規姚曾，上師韓歐；更上則取法秦漢魏晉，以爲六朝以下無文學可言，此皆百步與五十步之別而已，而皆爲文學下乘。卽令神似古人，亦不過爲博物院中添幾許『逼眞贋鼎』而已，文學云乎哉！昨見陳伯嚴先生一詩云：

濤園鈔杜句，半歲禿千毫。所得都成淚，相過問奏刀。萬靈噤不下，此老仰彌高。胸腹回滋味，徐看薄命騷。

此大足代表今日『第一流詩人』摹倣古人之心理也。其病根所在，在於以『半歲禿千毫』之工夫作古人的鈔胥奴婢，故有『此老仰彌高』之歎。若能洒脫此種奴性，不作古人的詩，而惟作我自己的詩，則決不致如此失敗矣。

吾每謂今日之文學，其足與世界『第一流』文學比較而無愧色者，獨有白話小說（我佛山人，南亭亭長，洪都百鍊生三人而已。）一項。此無他故，以此種小說皆不事摹倣古人，（三人皆得力於儒林外史，水滸，石頭記。然非摹倣之作也。）而惟實寫今日社會之情狀，故能成眞正文學。其他學這個，學那個之詩古文家，皆無文學之價值也。今之有志文學者，宜知所從事矣。

三曰須講文法

今之作文作詩者，每不講求文法之結構。其例至繁，不便舉之，尤以作駢文律詩者爲尤甚。夫不講文法，是謂『不通』。此理至明，無待詳論。

四曰不作無病之呻吟

此殊未易言也。今之少年往往作悲觀，其取別號則曰『寒灰』，『無生』，『死灰』；其作爲詩文，則對落日而思暮年，對秋風而思零落，春來則惟恐其速去，花發又惟懼其早謝；此亡國之哀音也。老年人爲之猶不可，況少年乎？其流弊所至，遂養成一種暮氣，不思奮發有爲，服勞報國，但知發牢騷之音，感喟之文；作者將以促其壽年，讀者將亦短其志氣；此吾所謂無病之呻吟也。國之多患，吾豈不知之？然病國危時，豈痛哭流涕所能收效乎？吾惟願今之文學家作費舒特（Fichte），作瑪志尼（Mazzini），而不願其爲賈生王粲屈原謝皋羽也。其不能爲賈生王粲屈原謝皋羽，而徒爲婦人醇酒喪氣失意之詩文者，尤卑卑不足道矣！

五曰務去爛調套語

今之學者，胸中記得幾個文學的套語，便稱詩人。其所爲詩文處處是陳言爛調，『蹉跎』，『身世』，『寥落』，『飄零』，『蟲沙』，『寒窗』，『斜陽』，『芳草』，『春閨』，『愁魂』，『歸夢』，『鵑啼』，『孤影』，『雁字』，『玉樓』，『錦字』，『殘更』，……之類，纍纍不絕，最可憎厭。其流弊所至，遂令國中生出許多似是而非，貌似而實非之詩文。今試舉吾友胡先驌先生一詞以證之：

『熒熒夜燈如豆，映幢幢孤影，凌亂無據。翡翠衾寒，鴛鴦瓦冷，禁得秋宵幾度？么絃漫語，早丁字簾

前，繁霜飛舞。裊裊餘音，片時猶繞柱。』

此詞驟觀之，覺字字句句皆詞也，其實僅一大堆陳套語耳。『翡翠衾』，『鴛鴦瓦』，用之白香山長恨歌則可，以其所言乃帝王之衾之瓦也。『丁字簾』，『么絃』，皆套語也。此詞在美國所作，其夜燈決不『熒熒如豆』，其居室尤無『柱』可繞也。至於『繁霜飛舞』，則更不成話矣。誰曾見繁霜之『飛舞』耶？

吾所謂務去爛調套語者，別無他法，惟在人人以其耳目所親見親聞所親身閱歷之事物，一一自己鑄詞以形容描寫之；但求其不失真，但求能達其狀物寫意之目的，即是工夫。其用爛調套語者，皆懶惰不肯自己鑄詞狀物者也。

六曰不用典

吾所主張八事之中，惟此一條最受朋友攻擊，蓋以此條最易誤會也。吾友江亢虎君來書曰：

『所謂典者，亦有廣狹二義。餖飣獺祭，古人早懸為厲禁；若並成語故事而屏之，則非惟文字之品格全失，即文字之作用亦亡。……文字最妙之意味，在用字簡而涵義多。此斷非用典不為功。不用典不特不可作詩，並不可寫信，且不可演說。來函滿紙「舊雨」，「虛懷」，「治頭治脚」，「舍本逐末」，「洪水猛獸」，「發聾振聵」，「負弩先驅」，「心悅誠服」，「詞壇」，「退避三舍」，「滔天」，「利器」，「鐵證」，……皆典也。試盡抉而去之，代以俚語俚字，將成何說話？其用字之繁簡，猶其細焉。恐一易他詞，雖加倍蓰而涵義仍終不能如是恰到好處，奈何？……』

此論甚中肯要。今依江君之言，分典為廣狹二義，分論之如下：

（一）廣義之典非吾所謂典也。廣義之典約有五種：

（甲）古人所設譬喻，其取譬之事物，含有普通意義，不以時代而失其効用者，今人亦可用之。如古人言

『以子之矛，攻子之盾』，今人雖不讀書者，亦知用『自相矛盾』之喻，然不可謂爲用典也。上文所舉例中之『治頭治脚』，『洪水猛獸』，『發聾振聵』，皆此類也。蓋設譬取喻，貴能切當；若能切當，固無古今之別也。若『負弩先驅』，『退避三舍』之類，在今日已非通行之事物，在文人相與之間，或可用之，然終以不用爲上。如言『退避』，千里亦可，百里亦可，不必定用『三舍』之典也。

(乙)成語　成語者，合字成辭，別爲意義。其習見之句，通行已久，不妨用之。然今日若能另鑄『成語』，亦無不可也。『利器』，『虛懷』，『舍本逐末』，……皆屬此類。非此『典』也，乃日用之字耳。

(丙)引史事　引史事與今所論議之事相比較，不可謂爲用典也。如老杜詩云，『未聞殷周衰，中自誅褒妲，』此非用典也。近人詩云，『所以曹孟德，猶以漢相終，』此亦非用典也。

(丁)引古人作比　此亦非用典也。杜詩云，『清新庾開府，俊逸鮑參軍，』此乃以古人比今人，非用典也。又云，『伯仲之間見伊呂，指揮若定失蕭曹，』此亦非用典也。

(戊)引古人之語　此亦非用典也。吾嘗有句云，『我聞古人言，艱難惟一死。』又云，『嘗試成功自古無，放翁此語未必是。』此乃引語，非用典也。

以上五種爲廣義之典，其實非吾所謂典也。若此者可用可不用。

(二)狹義之典，吾所主張不用者也。吾所謂用『典』者，謂文人詞客不能自己鑄詞造句以寫眼前之景，胸中之意，故借用或不全切，或全不切之故事陳言以代之，以圖含混過去；是謂『用典』。上所述廣義之典，除戊條外，皆爲取譬比方之辭。但以彼喻此，而非以彼代此也。狹義之用典，則全爲以典代言：自己不能直言之，故用典以言之耳。此吾所謂用典與非用典之別也。狹義之典亦有工拙之別，其工者偶一用之，未爲不可，其拙者則當痛絕之。

（子）用典之工者　此江君所謂用字簡而涵義多者也。客中無書不能多舉其例，但雜舉一二，以實吾言：

（1）東坡所藏『仇池石』，王晉卿以詩借觀，意在於奪。東坡不敢不借，先以詩寄之，有句云，『欲留嗟趙弱，寧許負秦曲。傳觀愼勿許，間道歸應速。』此用藺相如返璧之典，何其工切也！

（2）東坡又有『章質夫送酒六壺，書至而酒不達。』詩云，『豈意青州六從事，化爲烏有一先生。』此雖工已近於纖巧矣。

（3）吾十年前嘗有讀十字軍英雄記一詩云；『豈有酖人羊叔子？焉知微服趙主父？十字軍眞兒戲耳，獨此兩人可千古。』以兩典包盡全書，當時頗沾沾自喜，其實此種詩，儘可不作也。

（4）江亢虎代華僑誄陳英士文有『未懸太白，先壞長城。世無鉏麑，乃戕趙卿』四句，余極喜之。所用趙宣子一典，甚工切也。

（5）王國維詠史詩，有『虎狼在堂室，徙戎復何補？神州遂陸沉，百年委榛莽。寄語桓元子，莫罪王夷甫。』此亦可謂使事之工者矣。

上述諸例，皆以典代言，其妙處，終在不失設譬比方之原意；惟爲文體所限，故譬喩變而爲稱代耳。用典之弊，在於使人失其所欲譬喩之原意。若反客爲主，使讀者迷於使事用典之繁，而轉忘其所爲設譬之事物，則爲拙矣。古人雖作百韻長詩，其所用典不出一二事而已，（『北征』與白香山『悟眞寺詩』皆不用一典。）今人作長律則非典不能下筆矣。嘗見一詩八十四韻，而用典至百餘事，宜其不能工也。

（丑）用典之拙者　用典之拙者，大抵皆懶惰之人，不知造詞，故以此爲躲懶藏拙之計。惟其不能造詞，故亦不能用典也。總計拙典亦有數類：

（1）比例泛而不切，可作幾種解釋，無確定之根據。今取王漁洋秋柳一章證之：

娟娟涼露欲爲霜，萬縷千條拂玉塘。浦裏青荷中婦鏡，江干黃竹女兒箱。空憐板渚隋堤水，不見瑯

琊大道王。若過洛陽風景地，含情重問永豐坊。

此詩中所用諸典無不可作幾樣說法者。

(2)僻典使人不解。夫文學所以達意抒情也。若必求人人能讀五車書，然後能通其文，則此種文可不作矣。

(3)刻削古典成語，不合文法。『指兄弟以孔懷，稱在位以曾是，』(章太炎語)是其例也。今人言『爲人作嫁』亦不通。

(4)用典而失其原意。如某君寫山高與天接之狀，而曰『西接杞天傾』是也。

(5)古事之實有所指，不可移用者，今往亂用作普通事實。如古人灞橋折柳，以送行者，本是一種特別土風。陽關渭城亦皆實有所指。今之懶人不能狀別離之情，於是雖身在滇越，亦言灞橋；雖不解陽關渭城爲何物，亦皆言『陽關三疊』，『渭城離歌』。又如張翰因秋風起而思故鄉之蓴羹鱸膾，今則雖非吳人，不知蓴鱸爲何味者，亦皆自稱有『蓴鱸之思』。此則不僅懶不可救，直是自欺欺人耳！

凡此種種，皆文人之下下工夫，一受其毒，便不可救。此吾所以有『不用典』之說也。

七曰不講對仗

排偶乃人類言語之一種特性，故雖古代文字，如老子孔子之文，亦間有駢句。如『道可道，非常道；名可名，非常名。無名天地之始，有名萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。』此三排句也。『食無求飽，居無求安』；『貧而無諂，富而無驕』；『爾愛其羊，我愛其禮』。此皆排句也。然此皆近於語言之自然，而無牽強刻削之迹；尤未有定其字之多寡，聲之平仄，詞之虛實者也。至於後世文學末流，言之無物，乃以文勝；文勝之極，而駢文律詩興焉，而長律興焉。駢文律詩之中非無佳作，然佳作終鮮。所以然者何？豈

不以其束縛人之自由過甚之故耶？（長律之中，上下古今，無一首佳作可言也。）今日而言文學改良，當『先立乎其大者』，不當枉廢有用之精力於微細纖巧之末；此吾所以有廢駢廢律之說也。卽不能廢此兩者，亦但當視爲文學末技而已，非講求之急務也。

今人猶有鄙夷白話小說爲文學小道者，不知施耐菴曹雪芹吳研人皆文學正宗，而駢文律詩乃眞小道耳。吾知必有聞此言而却走者矣。

八曰不避俗語俗字

吾惟以施耐菴曹雪芹吳研人爲文學正宗，故有『不避俗字俗語』之論也。（參看上文第二條下。）蓋吾國言文之背馳久矣。自佛書之輸入，譯者以文言不足以達意，故以淺近之文譯之，其體已近白話。其後佛氏講義語錄尤多用白話爲之者，是爲語錄體之原始。及宋人講學以白話爲語錄，此體遂成講學正體。（明人因之。）當是時，白話已久入韻文，觀唐宋人白話之詩詞可見也。及至元時，中國北部已在異族之下，三百餘年矣。（遼金元）此三百年中，中國乃發生一種通俗行遠之文學。文則有水滸西遊三國……之類，戲曲則尤不可勝計。（關漢卿諸人，人各著劇數十種之多。吾國文人著作之富，未有過於此時者也。）以今世眼光觀之，則中國文學當以元代爲最盛；可傳世不朽之作，當以元代爲最多：此可無疑也。當是時，中國之文學最近言文合一。白話幾成文學的語言矣。使此趨勢不受阻遏，則中國幾有一『活文學出現』，而但丁路得之偉業，『歐洲中古時，各國皆有俚語，而以拉丁文爲文言，凡著作書籍皆用之，如吾國之以文言著書也。其後意大利有但丁（Dante）諸文豪，始以其國俚語著作。諸國踵興，國語亦代起。路得(Luther)創新教始以德文譯『舊約』『新約』，遂開德文學之先。英法諸國亦復如是。今世通用之英文『新舊約』乃一六一一年譯本，距今才三百年耳。故今日歐洲諸國之文學，在當日皆爲俚語。迨諸文豪興，始以『活文學』代拉丁之死文學；有活文學而後

有言文合一之國語也。』幾發生於神州。不意此趨勢驟爲明代所阻，政府既以八股取士，而當時文人如何李七子之徒，又爭以復古爲高，於是此千年難遇言文合一之機會，遂中道夭折矣。然以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之爲中國文學之正宗，又爲將來文學必用之利器，可斷言也。（此『斷言』乃自作者言之，贊成此說者今日未必甚多也。）以此之故，吾主張今日作文作詩，宜採用俗語俗字。與其用三千年前之死字，（如『於鑠國會，遵晦時休』之類）不用如二十世紀之活字；與其作不能行遠不能普及之秦漢六朝文字，不如作家喻戶曉之水滸西遊文字也。

結論

上述八事，乃吾年來研思此一大問題之結果。遠在異國，既無讀書之暇晷，又不得就國中先生長者質疑問難，其所主張容有矯枉過正之處。然此八事皆文學上根本問題，一一有研究之價值。故草成此論，以爲海內外留心此問題者作一草案。謂之芻議，猶云未定草也，伏惟國人同志有以匡糾是正之。

（民國六年，一月。）

文學革命論

陳獨秀

今日莊嚴燦爛之歐洲，何自而來乎？曰，革命之賜也。歐語所謂革命者，為革故更新之義，與中土所謂朝代鼎革，絕不相類；故自文藝復興以來，政治界有革命，宗教界亦有革命，倫理道德亦有革命，文學藝術，亦莫不有革命，莫不因革命而新興而進化。近代歐洲文明史，宜可謂之革命史。故曰，今日莊嚴燦爛之歐洲，乃革命之賜也。

吾苟偷庸懦之國民，畏革命如蛇蠍，故政治界雖經三次革命，而黑暗未嘗稍減。其原因之小部分，則為三次革命，皆虎頭蛇尾，未能充分以鮮血洗淨舊汙。其大部分，則為盤踞吾人精神界根深底固之倫理，道德，文學，藝術諸端，莫不黑幕層張，垢汙深積，并此虎頭蛇尾之革命而未有焉。此單獨政治革命所以於吾之社會，不生若何變化，不收若何效果也。推其總因，乃在吾人疾視革命，不知其為開發文明之利器故。

孔教問題，方喧呶於國中，此倫理道德革命之先聲也。文學革命之氣運，醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則為吾友胡適。余甘冒全國學究之敵，高張『文學革命軍』大旗，以為吾友之聲援。旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰，推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。

國風多里巷猥辭，楚辭盛用土語方物，非不斐然可觀。承其流者兩漢賦家，頌聲大作，雕琢阿諛，詞多而意寡；此貴族之文古典之文之始作俑也。魏晉以下之五言，抒情寫事，一變前代板滯堆砌之風，在當時可謂為

文學一大革命，即文學一大進化；然希託高古，言簡意晦，社會現象，非所取材，是猶貴族之風，未足以語通俗的國民文學也。齊梁以來，風尚對偶，演至有唐，遂成律體。無韻之文，亦尚對偶。尚書周易以來，即是如此。『古人行文，不但風尚對偶，且多韻語，故駢文家頗主張駢體爲中國文章正宗之說。（亡友王先生即主張此說之一人。）不知古書傳鈔不易，韻與對偶，以利傳誦而已。後之作者，烏可泥此？』

東晉而後，即細事陳啓，亦尚駢麗。演至有唐，遂成駢體。詩之有律，文之有駢，皆發源於南北朝，大成於唐代。更進而爲排律，爲四六。此等雕琢的阿諛的鋪張的空泛的貴族古典文學，極其長技，不過如塗脂抹粉之泥塑美人，以視八股試帖之價值，未必能高幾何，可謂爲文學之末運矣！韓柳崛起，一洗前人纖巧堆朵之習，風會所趨，乃南北朝貴族古典文學，變而爲宋元國民通俗文學之過渡時代。韓柳元白應運而出，爲之中樞。俗論謂昌黎文章起八代之衰，雖非確論，然變八代之法，開宋元之先，自是文界豪傑之士。吾人今日所不滿於昌黎者二事：

一曰，**文猶師古**　雖非典文，然不脫貴族氣派，尋其內容，遠不若唐代諸小說家之豐富，其結果乃造成一新貴族文學。

二曰，**誤於『文以載道』之謬見**　文學本非爲載道而設，而自昌黎以訖曾國藩所謂載道之文，不過鈔襲孔孟以來極膚淺極空泛之門面語而已。余嘗謂唐宋八家文之所謂『文以載道』，直與八股家之所謂『代聖賢立言』，同一鼻孔出氣。

以此二事推之，昌黎之變古，乃時代使然。於文學史上，其自身幷無十分特色可觀也。元明劇本，明清小說，乃近代文學之粲然可觀者。惜爲妖魔所厄，未及出胎，竟爾流產，以至今日中國之文學，委瑣陳腐，遠不能與歐美比肩。此妖魔爲何？即明之前後七子及八家文派之歸方劉姚是也。此十八妖魔輩，尊古蔑今，咬文嚼字，稱霸文壇，反使蓋代文豪若馬東籬，若施耐菴，若曹雪芹諸人之姓名，幾不爲國人所識。若夫七子之詩，

刻意模古，直謂之抄襲可也。歸方劉姚之文，或希榮譽墓，或無病而呻，滿紙之乎者也矣焉哉，每有長篇大作，搖頭擺尾，說來說去，不知說些甚麽。此等文學，作者既非創造才，胸中又無物，其伎倆惟在倣古欺人，直無一字有存在之價値。雖著作等身，與其時之社會文明進化無絲毫關係。

今日吾國文學，悉承前代之敝；所謂『桐城派』者，八家與八股之混合體也；所謂駢體文者，思綺堂與隨園之四六也；所謂『西江派』者，山谷之偶像也。求夫目無古人，赤裸裸的抒情寫世，所謂代表時代之文豪者，不獨全國無其人，而且舉世無此想。文學之文，既不足觀；應用之文，益復怪誕。碑銘墓誌，極量稱揚，讀者決不見信，作者必照例爲之。尋常啟事，首尾恆有種種諛詞。居喪者卽華居美食，而哀啟必欺人曰，『苫塊昏迷』。贈醫生以匾額，不曰『術邁岐黃』，卽曰『著手成春』。窮鄉僻壤極小之豆腐店，其春聯恆作『生意興隆通四海，財源茂盛達三江。』此等國民應用之文學之醜陋，皆阿諛的虛僞的舖張的貴族古典文學階之厲耳。

際茲文學革新之時代，凡屬貴族文學，古典文學，山林文學，均在排斥之列。以何理由而排斥此三種文學耶？曰，貴族文學，藻飾依他，失獨立自尊之氣象也；古典文學，舖張堆砌，失抒情寫實之旨也；山林文學，深晦艱澀，自以爲名山著述，於其羣之大多數無所裨益也。其形體則陳陳相因，有肉無骨，有形無神，乃裝飾品而非實用品；其內容則目光不越帝王權貴，神仙鬼怪，及其個人之窮通利達。所謂宇宙，所謂人生，所謂社會，舉非其構思所及。此三種文學公同之缺點也。此種文學，蓋與吾阿諛誇張虛僞迂闊之國民性，互爲因果。今欲革新政治，勢不得不革新盤踞於運用此政治者精神界之文學，使吾人不張目以觀世界社會文學之趨勢及時代之精神，日夜埋頭故紙堆中，所目注心營者，不越帝王，權貴，鬼怪，神仙與夫個人之窮通利達，以此而求革新文學，革新政治，是縛手足而敵孟賁也。

歐洲文化，受賜於政治科學者固多，受賜於文學者亦不少。予愛盧梭巴士特之法蘭西，予尤愛虞哥左喇之

法蘭西；予愛康德赫克爾之德意志，予尤愛桂特郝卜特曼之德意志；予愛培根達爾文之英吉利，予尤愛狄鏗士王爾德之英吉利。吾國文學界豪傑之士，有自負為中國之虞哥左喇桂特郝卜特曼狄鏗士王爾德者乎？有不顧迂儒之毀譽，明目張膽以與十八妖魔宣戰者乎？予願拖四十二生的大砲，為之前驅！

寄陳獨秀

錢玄同

獨秀先生鑒：

胡適之先生之文學改良芻議，其陳義之精美，前已爲公言之矣。弟茲有私見數端，願與公商榷之。倘得藉雜誌餘幅以就教於胡先生，尤所私幸。

(1)胡先生『不用典』之論最精，實足祛千年來腐臭文學之積弊。弟嘗謂齊梁以前之文學如詩經楚辭及漢魏之歌詩樂府等，從無用典者。(古代文學，白描體外，只有比興。比興之體，當與胡先生所謂『廣義之典』爲同類；與後世以表象之語直代事實者迥異。)短如公無渡河，長如焦仲卿妻詩，皆純爲白描，不用一典，而作詩者之情感，詩中人之狀況，皆如一一活現於紙上。焦仲卿妻詩尤與白話之體無殊，至今已越千七百年，讀之，猶如作詩之人與我面談。此等優美文學，豈後世用典者所能夢見！(後世如杜甫白居易之寫實詩亦皆具此優美。)自後世文人無鑄造新詞之材力，乃競趨於用典，以欺世人；不學者從而震驚之，以淵博而稱譽；於是習非成是，一若文不用典，卽爲儉學之徵。此實文學窳敗之一大原因。胡先生辭而闢之，誠知本矣。惟於『狹義之典』，胡先生雖然主張不用，顧又謂『工者偶一用之，未爲不可，』則似猶未免依違於俗論。弟以爲凡用典者，無論工拙，皆爲行文之疵病。卽如胡先生所舉五事，(1)(3)(5)雖曰工切，亦是無謂；胡先生自評謂『其實此種詩儘可不作』最爲直截痛快之論。若(2)所舉之蘇詩，胡先生已有『近於纖巧』之論。弟以爲蘇軾此種詞句，在不知文學之『斗方名士』讀之，必讚爲『詞令妙品，』其實索然無味，祇覺可厭，直是用典之拙

者耳。(4)所舉江亢虎之誄文，胡先生稱其『用趙宣子一典甚工切，』弟實不知其佳處。至如『未懸太白』一語，正犯胡先生所云用典之拙者之第五條：胡先生知『灞橋』『陽關』『渭城』『蓴鱸』爲『古事之實有所指，不可移用，則宜知護國軍本無所謂『太白旗』，彼時縱然殺了袁世凱，當不能沿用『梟首示衆』之舊例；如是，則『懸太白』三字，無一合於事實，非用典之拙者而何？故弟意胡先生所謂典之工者，亦未爲可用也。

(2)文學之文用典，已爲下乘。若普通應用之文，尤須老老實實講話，務期老嫗能解；如有妄用典故，以表象語代事實者，尤爲惡劣。章太炎師嘗謂公牘中用『水落石出』，『剜肉補瘡』諸詞不雅。亡友胡仰曾先生謂曾見某處告誡軍人之文，有曰，『此偶合之烏，難保無害羣之馬。……以有限之血蚨，養無數之飛蝗，』此實不通已極。滿清及洪憲時代司法不獨立，州縣長官遇有婚姻訟事，往往喜用濫惡之四六爲判詞，既以自炫其淹博，又藉以肆其輕薄之口吻；此雖官吏心術之罪惡，亦由此等濫惡之四六有以助之也。弟以爲西漢以前之文學，最爲樸實眞摯。始壞於東漢，以其浮詞多而眞意少也。弊盛於齊梁，以其漸多用典也。唐宋四六，除用典外，別無他事，實爲文學中之最下劣者。至於近世，燕山外史聊齋志異淞隱漫錄諸書，直可謂全篇不通。戲典，小說，爲近代文學之佳者：小說因多用白話之故，用典之病尚少；(白話中罕有用典者。胡先生主張采用白話，不特以今人操今語，於理爲順，即爲驅除用典計，亦以用白話爲宜。弟於胡先生采用白話之論，固絕對的贊同也。)傳奇諸作，即不能免用典之弊，元典中喜用四書文句，亦爲拉雜可厭。弟爲此論，非榮古賤今：弟對於古今文體造句之變遷，決不以爲古勝於今，亦與胡先生所謂『有尚書之文，有先秦諸子之文，有司馬遷班固之文，有韓柳歐蘇之文，有語錄之文，有施耐菴曹雪芹之文，此文之進化』同意，惟對於用典一層，認爲確是後人劣於前人之處，事實昭彰，不能爲諱也。

(3)用典以外尚有一事，其弊與用典相似，亦爲行文所當戒絕者，則人之稱謂是也。人之有名，不過一種記號。夏殷以前，人止一名，與今之西人相同。自周世尚文，於是有『幼名，冠字，五十以伯仲，死謚』種種

繁稱，已大可厭矣。六朝重門第，爭標郡望。唐宋以後，『峯，泉，溪，橋，樓，亭，軒，館，』別號日繁，於是一人之記號多乃至數十，每有衆所共知之人，一易其名稱，竟茫然不識爲誰氏者。弟每翻宋元學案目錄，便覺腦疼痛，卽以此故；而自來文人，對於此等稱謂，尤喜避去習見，改用隱僻，甚或删削本名，或別創新稱。近時流行，更可駭怪。如『湘鄉』，『合肥』，『南海』，『新會』，『項城』，『黃陂』等等，專以地名名人，一若其地往古來今，卽此一人可爲代表者然；非特使不知者無從臆想，卽揆諸情理，豈得謂平！故弟意今後作文，凡稱人，悉用其姓名，不可再以郡望別號地名等等相攝代。（又，官名地名須從當時名稱，此前世文人所已言者，雖桐城派諸公，亦知此理。然昔人所論，但謂金石文學及歷史傳記之體宜然；鄙意文學之文，亦當守此格律。又文中所用事物名稱，道古時事，自當從古稱；若道現代事，必當從今稱。故如古稱『冠，履，袷，裳，簠，豆，尊，鼎，』僅可用於道古；若道今事。必當改用『帽，鞋，領，袴，盌，盆，壺，鍋』諸名，斷不宜效法『不敢題糕』之迂謬見解。）

（4）一文之中，有駢有散，悉由自然。凡作一文，欲其句句相對與欲其句句不相對者，皆妄也。桐城派人鄙夷六朝駢偶，謂韓愈作散文爲古文之正宗。然觀愈之原道一篇，起首『仁』『義』二句，與『道』『德』二句相對；下文云，『仁與義爲定名，道與德爲虛位；』又云，『故道有君子小人，而德有凶有吉』：皆駢偶之句也。阮元以孔子作文言爲駢文之祖，因謂文必駢儷。（吾友劉申叔先生卽篤信此說，行文必取駢儷。嘗見其所撰經解，乃似墓誌。又劉先生之文，專務改去常用之字，以同訓詁之隱僻字代之，大有『夜夢不祥，開門大吉』改爲『宵寐匪禎，闢札洪庥』之風，此又與用僻典同病。）則當詰之曰，然則春秋一萬八千字之經文，亦孔子所作，何緣不作駢儷？豈文才既竭，有所謝短乎？弟以爲今後之文學，律詩可廢，以其中四句必須對偶，且須調平仄也。若駢散之事，當一任其自然；如胡先生所謂『近於語言之自然而無牽強刻削之迹』者，此等駢句，自在當用之列。

(5)胡先生所云『須講文法』，此不但今人多不講求，卽古書中亦多此病。如樂毅報燕惠王書中『薊丘之植，植於汶篁』二語，意謂齊國汶上之篁，今植於燕之薊丘也。江淹恨賦，『孤臣危涕，孽子墜心，』實『危心墜涕』也。杜詩，『香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳皇枝』，『香稻』與『鸚鵡』，『碧梧』與『鳳皇』，皆主賓倒置。此皆古人不通之句也。史記裴駰集解序索隱有句曰，『正是冀望聖賢勝於「飽食終日，無所用心」，愈於論語「不有博弈者乎」之人耳』，凡見此句者，殆無不失笑。然如此生吞活剝之引用成語，在文學文中亦殊不少；宋四六中，尤不勝枚舉。

(6)前此之小說與戲劇在文學上之價値，竊謂當以胡先生所舉『情感』與『思想』兩事來判斷。其無『高尙思想』與『眞摯情感』者，便無價値之可言。舊小說中十分之九，非誨淫誨盜之作，(誨淫之作，從略不舉。誨盜之作，如七俠五義之類是。紅樓夢斷非誨淫，實是寫驕侈家庭，澆漓薄俗，腐敗官僚，紈袴公子耳。水滸尤非誨盜之作，其全書主腦所在，不外『官逼民反』一義，施耐菴實有社會黨人之思想也。)卽神怪不經之談；(如西遊記封神傳之類。)否則以迂謬之見解，造前代之野史；(如三國演義說岳之類。)最下者，所謂『小姐後花園贈衣物』，『落難公子中狀元』之類，千篇一律，不勝縷指。故小說誠爲文學正宗，而前此小說之作品，其有價値者乃極少。(前此文人，最喜描寫男女情愛。然彼等非有寫實派文學之眼光，不過以褻之文筆，表示其肉麻之風流而已，故並無絲毫價値之可言。)弟以爲舊小說之有價値者不過施耐菴之水滸，曹雪芹之紅樓夢，吳敬梓之儒林外史，李伯元之官場現形記，吳研人之二十年目睹之怪現狀，曾孟樸之孽海花六書耳。曼殊上人思想高潔，所爲小說，足爲新文學之始基乎。此外作者，皆所謂公等碌碌，無足置齒者矣。劉鐵雲之老殘遊記，胡先生亦頗推許；吾則以爲其書中惟寫毓賢殘民以逞一段爲佳，其他所論，大抵皆老新黨頭腦不甚清晰之見解，黃龍子論『北拳南革』一段信口胡柴，尤足令人忍俊不禁。至於戲劇，南北曲及崑腔，雖鮮高尙之思想，詞句尙斐然可觀；若今之京調戲，理想旣無，文章又極惡劣不通，固不可因其爲戲劇之故，遂

謂爲有文學上之價值也。（假使當時編京調戲本者能全用白話，當不至濫惡若此。）又中國舊戲，專重唱工，所唱之文句，聽者本不求甚解，而戲子打臉之離奇，舞臺設備之幼稚，無一足以動人情感。夫戲中扮演，本期確肖實人實事，即觀向來『優孟衣冠』一語，可知戲子扮演古人，當如優孟之像孫叔敖，苟其不肖，即與演劇之義不合；顧何以今之戲子絕不注意此點乎！戲劇本爲高等文學，而中國之舊戲，編自市井無知之手，文人學士不屑過問焉，則拙劣惡濫，固其宜耳。

梁任公先生實爲近來創造新文學之一人。雖其政論諸作，因時變遷，不能得國人全體之贊同，即其文章，亦未能盡脫帖括蹊徑，然輸入日本文之句法，以新名詞及俗語入文，視戲曲小說與論記之文平等，（梁先生之作新民說新羅馬傳奇新中國未來記，皆用全力爲之，未嘗分輕重於其間也。）此皆其識力過人處。鄙意論現代文學之革新，必數及梁先生。

至於當世所謂能作散文之桐城巨子，能作駢文之選學名家，做詩塡詞必用陳套語，所造之句不外如胡先生所舉胡先驌君所塡之詞，此等文人，自命典贍古雅，鄙夷戲曲小說，以爲猥俗不登大雅之堂者，自僕觀之，此輩所撰，皆『高等八股』耳，（此尙是客氣話；據實言之，直當云『變形之八股』。）文學云乎哉！（又如林紓與人對譯西洋小說，專用聊齋志異文筆，一面又欲引韓柳以自重；此其價値，又在桐城派之下，然世固以『大文豪』目之矣！）

錢玄同白。　一九一七年二月二十五日。

寄陳獨秀

胡 適

獨秀先生左右：

今晨得新青年第六號，奉讀大著『文學革命論』，快慰無似！足下所主張之三大主義，適均極贊同。適前著『文學改良芻議』之私意不過欲引起國中人士之討論，徵集其意見，以收切磋研究之益耳。今果不虛所願，幸何如之！此期內有通信數則，略及適所主張。惟此諸書，似皆根據適寄足下最初一書，（見第二號，）故未免多誤會鄙意之處。今吾所主張之八事，已各有詳論，（見第五號，）則此諸書，當不須一一答覆。中惟錢玄同先生一書，乃已見第五號之文而作者，此後或尙有繼錢先生而討論適所主張八事及足下所主張之三主義者。此事之是非，非一朝一夕所能定，亦非一二人所能定。甚願國中人士能平心靜氣與吾輩同力研究此問題！討論既熟，是非自明。吾輩已張革命之旗，雖不容退縮，然亦决不敢以吾輩所主張爲必是而不容他人之匡正也。

頃見林琴南先生新著『論古文之不當廢』一文，喜而讀之，以爲定足供吾輩攻擊古文者之研究，不意乃大失所望。林先生之言曰：

知臘丁之不可廢，則馬班韓柳亦自有其不宜廢者。吾識其理，乃不能道其所以然，此則嗜古者之痼也。

『吾識其理，乃不能道其所以然，』此正是古文家之大病。古文家作文，全由熟讀他人之文，得其聲調口吻，讀之爛熟，久之亦能倣效，却實不明其『所以然』。比如留聲機器，何嘗不能全像留聲之人之口吻聲調？然終是一副機器，終不能『道其所以然』也。今試舉一例以證之。林先生曰：

嗚呼！有清往矣！論文者獨數方姚，而攻掊之者麻起，而方姚卒不之踣。

此中『而方姚卒不之踣』一句，不合文法，可謂『不通』。所以者何？古文凡否定動詞之止詞，若係代名詞，皆位於『不』字與動詞之間。如『不我與』，『不吾知也』，『未之有也』，『未之前聞也』，皆是其例。然『踣』字乃是內動詞，其下不當有止詞，故可言『而方姚卒不踣』，亦可言『方姚卒不因之而踣』，却不可言『方姚卒不之踣』也。林先生知『不之知』『未之有』之文法，而不知『不之踣』之不通，此則學古文而不知古文之『所以然』之弊也。

林先生為古文大家，而其論『古文之不當廢』，『乃不能道所以然』，則古文之當廢也，不亦既明且顯耶？

錢玄同先生論足下所分中國文學之時期，以為有宋之文學不獨承前，尤在啟後，此意適以為甚是。足下分北宋以承前，分南宋以啟後，似尚有可議者；蓋二程子之語錄，蘇黃之詩與詞，皆啟後之文學，故不如直以全宋與元為一時期也。足下以為何如？總之，文學史與他種史同具一古今不斷之迹，其承前啓後之關係，最難截斷。今之妄人論詩，往往極推盛唐，一若盛唐之詩，眞從天而下者。不知六朝人如陰鏗，其律詩多與摩詰工部相敵，（工部屢言得力於陰鏗。其贈李白詩，亦言『李侯有佳句，往往似陰鏗。』則太白亦得力於此也。）則六朝之詩與盛唐固不可截斷也。此意甚微，非一書所能盡，且俟他日更為足下作文詳言之耳。

白話詩乃蒙選錄，謝謝。適去秋因與友人討論文學，頗受攻擊，一時感奮，自誓三年之內專作白話詩詞。私意欲借此實地試驗，以觀白話之是否可為韻文之利器。蓋白話之可為小說之利器，已經施耐菴曹雪芹諸人實地證明，不容更辯；今惟有韻文一類，尚待吾人之實地試驗耳。（古人非無以白話作詩詞者。自杜工部以來，代代有之；但尚無人以全副精神專作白話詩詞耳。）自立此誓以來，纔六七月，課餘所作，居然成集。因取放翁詩『嘗試成功自古無』之語，名之曰『嘗試集』。嘗試者，即吾所謂實地試驗也。試驗之效果，今尚不可

知，本不當遽以之問世。所以不憚爲足下言之者，以自信此嘗試主義，頗有一試之價值，亦望足下以此意告國中之有志於文學革命者，請大家齊來嘗試嘗試耳。歸國之期不遠，相見有日，不盡所欲言。

胡適白。四月九日，作於美國紐約。

答胡適之

陳獨秀

適之先生足下：

惠書敬悉。鄙意區分中國文學之時代，不獨已承錢玄同先生之教，以全宋屬之近代，且覺中國文學，一變於魏，再變於唐，（詩中之杜，文中之韓，均爲變古開今之大樞紐。）故擬區分上古訖建安爲古代期，建安訖唐爲中古期，唐宋訖今爲近代期。玄同先生頗然此說，不知足下以爲如何？

改良文學之聲，已起於國中，贊成反對者各居其半。鄙意容納異義，自由討論，固爲學術發達之原則；獨至改良中國文學，當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是，而不容他人之匡正也。其故何哉？蓋以吾國文化，倘已至文言一致地步，則以國語爲文，達意狀物，豈非天經地義，尙有何種疑義必待討論乎？其必欲擯棄國語文學，而悍然以古文爲文學正宗者，猶之淸初曆家排斥西法，乾嘉疇人非難地球繞日之說，吾輩實無餘閑與之作此無謂之討論也！率復不宣。

獨秀。

歷史的文學觀念論

胡適

居今日而言文學改良，當注重『歷史的文學觀念』。一言以蔽之，曰；一時代有一時代之文學。此時代與彼時代之間，雖皆有承前啟後之關係，而決不容完全鈔襲；其完全鈔襲者，決不成為眞文學。愚惟深信此理，故以為古人已造古人之文學，今人當造今人之文學。至於今日之文學與今後之文學究竟當為何物，則全係於吾輩之眼光識力與筆力，而非一二人所能逆料也。惟愚縱觀古今文學變遷之趨勢，以為白話之文學種子已伏於唐人之小詩短詞。及宋而語錄體大盛，詩詞亦多有用白話者。（放翁之七律七絕多白話體。宋詞用白話者更不可勝計。南宋學者往往用白話通信，又不但以白話作語錄也。）元代之小說戲曲，則更不待論矣。此白話文學之趨勢，雖為明代所截斷，而實不曾截斷。語錄之體，明清之宋學家多沿用之。詞曲如牡丹亭桃花扇，已不如元人雜劇之通俗矣。然崐曲卒至廢絕，而今之俗劇（吾徽之『徽調』與今日『京調』『高腔』皆是也。）乃起而代之。今後之戲劇或將全廢唱本而歸於說白，亦未可知。此亦由文言趨於白話之一例也。小說則明清之有名小說，皆白話也。近人之小說，其可以傳後者，亦皆白話也。（筆記短篇如聊齋志異之類不在此例。）故白話之文學，自宋以來，雖見屏於古文家，而終一線相承，至今不絕。

夫白話之文學，不足以取富貴，不足以邀聲譽，不列於文學之『正宗』，而卒不能廢絕者，豈無故耶？豈不以此為吾國文學趨勢，自然如此，故不可禁遏而日以昌大耶？愚以深信此理，故又以為今日之文學，當以白話文學為正宗。然此但是一個假設之前提，在文學史上，雖已有許多證據，如上所云，而今後之文學之果出於

此與否，則猶有待於今後文學家之實地證明。若今後之文人不能爲吾國造一可傳世之白話文學，則吾輩今日之紛紛議論，皆屬枉費精力，決無以服古文家之心也。

然則吾輩又何必攻古文家乎？曰，是亦有故。吾輩主張『歷史的文學觀念』，而古文家則反對此觀念也。吾輩以爲今人當造今人之文學，而古文家則以爲今人作文必法馬班韓柳。其不法馬班韓柳者，皆非文學之『正宗』也。吾輩之攻古文家，正以其不明文學之趨勢而強欲作一千年二千年以上之文。此說不破，則白話之文學無有列爲文學正宗之一日，而世之文人將猶鄙薄之以爲小道邪徑而不肯以全力經營造作之。如是，則吾國將永無以全副精神實地試驗白話文學之日。夫不以全副精神造文學而望文學之發生， 此猶不耕而求穫不食而求飽也，亦終不可得矣。（施耐菴曹雪芹諸人所以能有成者，正賴其有特別膽力，能以全力爲之耳。）

吾輩既以『歷史的』眼光論文，則亦不可不以歷史的眼光論古文家。記曰：『生乎今之世，反古之道，裁必及乎身。』（朱熹曰：反，復也。）此言復古者之謬，雖孔聖人亦不贊成也。古文家之罪正坐『生乎今之世，反古之道。』古文家盛稱馬班，不知馬班之文已非古文。使馬班皆作盤庚大誥『清廟生民』之文，則馬班決不能千古矣。古文家又盛稱韓柳，不知韓柳在當時皆爲文學革命之人。彼以六朝駢儷之文爲當廢，故改而趨於較合文法，較近自然之文體，其時白話之文未興，故韓柳之文在當日皆爲『新文學』。韓柳皆未嘗自稱『古文』，古文乃後人稱之辭耳。此如七言歌行，本非『古體』，六朝人作之者數人而已。至唐而大盛，李杜之歌行，皆可謂創作。後之妄人，乃謂之曰『五古』。『七古』，不知五言作於漢代，七言尤不得爲古，其起與律詩同時。（律詩起於六朝。謝靈運江淹之詩，皆爲駢偶之體矣，則雖謂律詩先於七古可也。）若周頌商頌則眞『古詩』耳。故李杜作『今詩』，而後人謂之『古詩』；韓柳作『今文』，而後人謂之『古文』。不知韓柳但擇當時文體中之最近於文言之自然者而作之耳。故韓柳之爲韓柳，未可厚非也。

及白話之文體既興，語錄用於講壇，而小說傳於窮巷。當此之時，『今文』之趨勢已成，而明七子之徒乃

必欲反之於漢魏以上，則罪不容辭矣。歸方劉姚之志與七子同，特不敢遠攀周秦，但欲近規韓柳歐曾而已，此其異也。吾故謂古文家亦未可一概抹煞。分別言之，則馬班自作漢人之文，韓柳自作唐代之文。其作文之時，言文之分尙不成一問題，正如歐洲中古之學者，人人以拉丁文著書，而不知其所用爲『死文字』也。宋代之文人，北宋如歐蘇皆常以白話入詞，而作散文則必用文言；南宋如陸放翁常以白話作律詩，而其文集皆用文言；朱晦菴以白話著書寫信，而作『規矩文字』則皆用文言，此皆過渡時代之不得已，如十六七世紀歐洲學者著書往往並用己國俚語與拉丁兩種文字，（狄卡兒之『方法論』用法文，其『精思錄』則用拉丁文。倍根之『雜論』有英文拉丁文兩種，倍根自信其拉丁文書勝於其英文書，然今人罕有讀其拉丁文『雜論』者矣）不得概以古文家冤之也。惟元以後之古文家，則居心在於復古，居心在於過抑通俗文學而以漢魏唐宋代之。此種人乃可謂眞正『古文家！』吾輩所攻擊者亦僅限於此一種『生於今之世反古之道』之眞正『古文家』耳！

（民國六年五月。）

再寄陳獨秀答錢玄同

胡　適

獨秀先生足下：

昨得新青年三卷一號，奉讀大著對德外交，甚佩甚佩。又讀國語研究會會章及徵求會員啓，知國中明達之士皆知文言之當廢而白話之不可免，此眞足令海外羇人喜極欲爲發起諸公起舞者也。

通信欄中有錢玄同先生一書，讀之尤喜。適之改良文學一論雖積思於數年，而文成於半日，故其中多可指摘之處。今得錢先生一一指出之，適受賜多矣。中如論用典一段，適所舉五例，久知其不當。所舉江君二典，尤爲失檢。錢先生之言是也。

錢先生所論文中稱謂，文之駢散，文之文法諸條，適皆極表同情。其許老殘遊記，尤爲中肯。適客中無書，所舉諸書皆七年前在上海時所見。文成後思之，甚悔以老殘遊記與吳研人李伯元並列。今讀錢先生之論，甚感激也。

適於錢先生所論，亦偶有未敢苟同之處。今略記之，以就正於足下及錢先生：

(1)錢先生云：『至於近世聊齋志異諸書直可謂全篇不通。』此言似乎太過。聊齋志異在吾國劄記小說中，以文法論之，尙不得謂之『全篇不通』，但可譏其取材太濫，見識鄙陋耳。

(2)神怪不經之談，在文學中自有一種位置。其功用在於啟發讀者之理想。如西遊記一書，全屬無中生有，讀之使人忘倦。其妙處在於荒唐而有情思，詼諧而有莊意。其開卷八回記孫行者之歷史，在世界神

話小說中實爲不可多得之作。全書皆以詼諧滑稽爲宗旨。其寫猪八戒，何其妙也！又如孫行者爲某國王治病一節，尤諧謔可喜，似未可與封神傳之類相提並論也。

(3)七俠五義在第二流小說中，尚可稱佳作。其書亦似有深意。如宋仁宗在史上爲明主，而此書乃記其貴爲天子而不知其生身之母淪爲乞丐。聖明天子固如是乎？其書寫人物略有水滸之遺意。其前半之蔣平，後半之智化，皆能栩栩生動。似未可以『誨盜』一端抹殺其好處也。

(4)錢先生以三國演義與說岳並舉，亦似未盡平允。三國演義在世界『歷史小說』上爲有數的名著。其書謬處在於過推蜀漢君臣而過抑曹孟德。然其書能使今之婦人女子皆痛恨曹孟德，亦可見其魔力之大。且三國一代之史事最繁複，而此書能從容記之，使婦孺皆曉，亦是一種大才；豈作說岳及薛仁貴狄青諸書者所能及哉？

(5)錢先生謂水滸紅樓夢儒林外史官場現形記孼海花二十年目覩之怪現狀六書爲小說之有價值者，此蓋就內容立論耳。適以爲論文學者固當注重內容，然亦不當忽略其文學的結構。結構不能離內容而存在。然內容得美好的結構乃益可貴。今卽以吳研人諸小說論之，其恨海九命奇寃皆爲全德的小說。以小說論，似不在二十年目覩之怪現狀之下也。適以爲官場現形記文明小史老殘遊記孼海花二十年目覩之怪現狀諸書，皆爲儒林外史之產兒。其體裁皆爲不連屬的種種實事勉強牽合而成。合之可至無窮之長，分之可成無數短篇寫生小說。此類之書，以體裁論之，實不爲全德。若我佛山人經意結構之作如恨海九命奇寃，則與此類大不相同矣。二十年目覩之怪現狀在上所舉同類之書中，獨爲最上品。所以者何？此書以『我』爲主人。全書中種種不相關屬之材料，得此一個『我』，乃有所附着，有所統系。此其特長之處，非李伯元所及。孼海花一書，適以爲但可居第二流，不當與錢先生所舉其他五書同列。此書寫近年史事，何嘗不佳？然布局太牽強，材料太多，但適於劄記之體，（如近人春冰室野乘之類）而不得爲佳小

說也。其中記彩雲爲某妓後身，生年恰當某妓死時，又頸有紅絲爲前身縊死之證云云，皆屬迷信無稽之談。錢先生所謂『老新黨頭腦不甚清晰之見解』者是也。適以爲以小說論，孽海花尚遠不如品花寶鑑。品花寶鑑爲乾嘉時京師之『儒林外史』。其歷史的價値，甚可寶貴。淺人以其記男色之風，遂指爲淫書；不知此書之歷史的價値正在其不知男色爲可鄙薄之事，正如孽海花官場現形記諸書之不知嫖妓納妾爲可鄙薄之事耳。百年後吾國道德進化時，新青年第二百卷第一號中將有人痛罵今日各種社會寫實小說爲無恥誨淫之書者矣。（美國人驟讀此種小說，定必駭怪，同此理也。）故鄙意以爲吾國第一流小說，古惟水滸西遊儒林外史紅樓夢四部，今人惟李伯元吳研人兩家，其他皆第二流以下耳。質之足下及錢先生以爲何如？

第二流正多佳作。如鏡花緣一書，爲吾國倡女權說者之作，寄意甚遠。其寫林之洋受纏足之苦一節，命意尤顯。以錢先生未及此書，故一及之。

論戲劇一節，適他日更有『戲劇改良私議』一文詳論之。今將應博士考試，不能及之矣。

胡適。民國六年五月十夜。

我之文學改良觀

劉半農

文學改良之議、既由胡君適之提倡之於前、復由陳君獨秀錢君玄同贊成之於後。不佞學識譾陋、固亦為立志研究文學之一人。除於胡君所舉八種改良、陳君所揭三大主義、及錢君所指舊文學種種弊端、絕端表示同意外。復舉平時意中所欲言者、拉雜書之、草為此文。幸三君及世之留意文學改良者有以指正之。謂之『我之文學改良觀』者、亦猶常君乃德所謂『見仁見智、各如其分。我之觀念、未必他人亦同此觀念』也。

文學之界說如何乎　此一問題、向來作者、持論每多不同。甲之說曰、『文以載道』。不知道是道、文是文。二者萬難并作一談。若必如八股家之奉四書五經為文學寶庫、而生吞活剝孔孟之言、盡舉一切『先王後世禹湯文武』種種可厭之名詞、而堆砌之於紙上、始可稱之為文。則『文』之一字、何妨付諸消滅。即若輩自奉為神聖無上之五經之一之詩經、恐三百首中、必無一首足當『文』字之名者。其立說之不通、實不攻自破。乙之說曰、『文章有飾美之意、當作彣彰』。(見近人某論文書中)近頃某高等師範學校所聘國文教習川人某、尤主此說、謂『作文必講音韵。後人稱韓愈文起八代之衰、其實韓愈連音韵尚未懂得、何能作文。』故校中學生、自此公蒞事後、相率搖頭抖膝、推敲於『平平仄仄』之間。其可笑較諸八股家為尤甚。夫文學為美術之一、固已為世界文人所公認。然欲判定一物之美醜、當求諸骨底、不當求諸皮相。譬如美人、必具有天然可以動人之處、始可當一美字而無愧。若醜婦濃妝、橫施脂粉、適成其為怪物。故研究文學而不從性靈中意識中講求好處。徒欲於字句上聲韻上賣力、直如劣等優伶、自已無眞實本事、乃以花腔滑調博人叫好。此等人尚未足

與言文學也。二說之外、惟章實齋分別文史之說較爲近是。然使盡以記事文歸入史的範圍、則在文學上佔至重要之位置之小說、卽不能視爲文學。是不可也。反之、使盡以非記事文歸入文的範圍、則信札文告之屬、初只求辭達意適而止、一有此項規定、反須加上一種文學工夫、亦屬無謂。故就不佞之意、欲定文學之界說、當取法於西文、分一切作物爲文字 Language 與文學 Literature 二類。西文釋 Language 一字曰、"Any means of conveying or communicating ideas" 是只取其傳達意思、不必於傳達意思之外、更用何等工夫也。又 Language 一字、往往可與語言 Speech 口語 Tongue 通用 。然明定其各個之訓詁、則 "LANGUAGE is generic, denoting, in its most extended use, any mode of conveying ideas; SPEECH is the language of sounds; and TONGUE is the Anglo-Saxon term for Language, especially for Spoken Language." 是文字之用、本與語言無殊、僅取其人人都能了解、可以布諸遠方、以補語言之不足、與吾國所謂『言之無文、行而不遠、』正相符合。至如 Literature 則界說中既明明規定爲 "The class of writings distinguished for beauty of style, as poetry, essays, history, fictions, or belles-lettres" 自與普通僅爲語言之代表之文字有別。吾後文之所謂文學、卽就此假定之界說立論。(此係一人私見、故稱假定而不稱已定。)

文學與文字　此兩個名詞之界說既明、則「何處當用文字、何處當用文學、」與夫「必如何始可稱文字、如何始可稱文學、」亦爲吾人不得不研究之問題。今分別論之。

第一問題　前此獨秀君議論、每以『文學之文』與『應用之文』相對待。其說似是。然就論理學之理論言之、文學的既與應用的相對、則文學之文不能應用、應用之文不能視爲文學、不佞以『不貴苟同』之義、不敢遽以此說爲然也。西人之規定文學之用處者、恆謂 "Literature often embraces all compositions except these upon the positive sciences," 其說似較獨秀君稍有着落。然欲舉實質科學以外一切文字、悉數納諸文學範圍之中、亦萬難視爲定論。就不佞之意、凡科學上應用之文字。無論其爲實質與否、皆當歸入文字範圍。卽胡陳錢三君

及不佞今茲所草論文之文、亦係文字而非文學。以文學本身亦為各種科學之一。吾儕處於客觀之地位以討論之、不宜誤賓以為主。此外他種科學、更不宜破此定例以侵略文學之範圍。至於新聞紙之通信、（如普通紀事可用文字、描寫人情風俗當用文學。）政教實業之評論。（如發表意見用文字、推測其安危禍福用文學。）官署之文牘告令、（文牘告令、什九宜用文字而不宜用文學。錢君所指清代州縣喜用濫惡之四六、以判婚姻訟事、與某處誥誡軍人文、有『偶合之鳥』、『害羣之馬』、『血蚨』、『飛蝗』等字樣、即是濫用文學之弊。）私人之日記信札、（此二種均宜用文字。然如游歷時之日記、即不得不於有關係之處、涉及文學。至於信札、則不特前清幕府中所用四六濫調當廢。即自命文士者所作小簡派文學、亦大可不做。惟在必要時、如美國富蘭克令B. Franklin 之與英議員司屈拉亨 Strayan 絕交、英儒約翰生 S. Johnson 之不願受極司菲爾伯爵 Lord Chesterfield之推譽、則不得不酌用文學工夫）。雖不能明定其屬於文字範圍、或文學範圍、要惟得已則已。不濫用文學、以侵害文字、斯為近理耳、其必須列入文學範圍者、惟詩歌戲曲、小說雜文、歷史傳記、三種而已。（以歷史傳記列入文學、僅就吾國及各國之慣例而言。其實此二種均為具體的科學、仍以列入文字為是。）酬世之文、（如頌辭、壽序、祭文、輓聯、墓誌之屬。）一時雖不能盡廢。將來崇實主義發達後、此種文學廢物、必在自然淘汰之列。故進一步言之、凡可視為文學上有永久存在之資格與價值者、只詩歌戲曲小說雜文二種也。

第二問題　此問題之要旨、即在辨明文學與文字之作法之異同。茲就鄙見所及、分列三事如次：

（一）作文字當講文法、在必要之處、當兼講論理學。作文字當講文法、且處處當講論理學與修辭學。惟酌量情形、在適宜之處、論理學或較輕於修辭學。

（二）文字為無精神之物。非無精神也。精神在其所記之事物、而不在文字之本身也。故作文字如記賬、只須應有盡有、將所記之事物、一一記完便了。不必矯揉造作、自為增損。文學為有精神之物。其精神即發生於作者腦海之中。故必須作者能運用其精神、使自己之意識情感懷抱、一一藏納於文中。而後所為之文、始有

眞正之價值、始能穩立於文學界中而不搖。否則精神既失、措辭雖工、亦不過說上一大番空話、實未曾做得半句文章也。（以上兩端爲永久的。）

（三）錢君以輸入東洋派之新名詞、歸功於梁任公、推之爲創造新文學之一人。愚以爲世界事物日繁、舊有之字與名詞既不敷用、則自造新名詞及輸入外國名詞、誠屬勢不可免。然新名詞未必盡通、（如『手續』『場合』之類。）亦未必吾國竟無適當代用之字。（如『目的』『職工』之類。）若在文字範圍中、取其行文便利、而又爲人人所習見、固不妨酌量採用。若在文學範圍、則用筆以漂亮雅潔爲主、雜入累贅費解之新名詞、其討厭必與濫用古典相同。（西洋文學中、亦鮮有採用學術名詞者。）然亦未必盡不可用、倘用其意義通順者、而又無害於文筆之漂亮雅潔、固不必絕對禁止也。（此爲暫時的。使將來文學界中、能自造適當之新字或新名詞以代之、此條即可廢除不用。）

散文之當改良者三　此後專論文學、不論文字。所謂散文、亦文學的散文、而非字的散文。

第一曰破除迷信　嘗謂吾輩做事、當處處不忘有一個我。作文亦然。如不顧自己、只是學着古人、便是古人的子孫。如學今人、便是今人的奴隸。若欲不做他人之子孫與奴隸、非從破除迷信做起不可。此破除迷信四字、似與胡君第二項『不摹倣古人』之說相同。其實却較胡君更進一層。胡君僅謂古人之文不當摹倣、余則謂非將古人作文之死格式推翻、新文學决不能脫離老文學之窠臼。古人所論作文、大都死守『起承轉合』四字。與八股家『烏龜頭』『蝴蝶夾』等名詞、同一牢不可破。故學究授人作文、偶見新翻花樣之課卷、必大聲呵之、斥爲不合章法。不知言爲心聲、文爲言之代表。吾輩心靈所至、儘可隨意發揮。萬不宜以至靈活之一物、受此至無謂之死格式之束縛。至於吾國舊有之小說文學、程度尤極幼稚。直處於"Once upon a time, there was a……"之童話時代。試觀其文言小說、無不以『某生、某處人、』開場。白話小說、無不從『某朝某府某村某員外』說起。而其結果、又不外『夫婦團圓』、『妻妾榮封』、『白日昇天』、『不知所終』數種。紅樓水

尚、能稍稍破其謬見矣。而不學無術者、又嫌其不全而續之。是可知西人所崇尙之 "Half-told Tales" 之文學境界、固未嘗爲國人所夢見。吾輩欲建造新文學之基礎、不得不首先打破此崇拜舊時文體之迷信、使文學的形式上速放一異彩也。（近見曾國藩『古文四象』一書、以太陽、太陰、少陽、少陰、之說論文、尤屬荒謬已極。此等迷信上古神話之怪物、胡不竟向埃及金字塔中作木乃伊去也。）

第二曰文言白話可暫處於對待的地位。 何以故、曰、以二者各有所長、各有不相及處、未能偏廢故。 胡陳二君之重視『白話爲文學之正宗』、錢君之稱『白話爲文章之進化』。不佞固深信不疑、未嘗稍懷異議。但就平日譯述之經驗言之。往往同一語句，用文言則一語即明、用白話則二三句猶不能了解。（此等處甚多、不必舉例。）是白話不如文言也。然亦有同是一句、用文言竭力做之、終覺其呆板無趣、一改白話、即有神情流露、『呼之欲出』、之妙。（如人人習知之『行不得也哥哥』、『好教我左右做人難』等句。）則又文言不如白話也。今既認定白話爲文學之正宗與文章之進化、則將來之期望。非做到『言文合一』、或『廢文言而用白話』之地位不止。此種地位、既非一蹴可幾。則吾輩目下應爲之事、惟有列文言與白話於對待之地、而同時於兩方面力求進行之策。進行之策如何、曰、於文言一方面、則力求其淺顯使與白話相近。（如『此是何物』與『這是什麼』相近、此王亮疇先生語。）於白話一方面、除竭力發達其固有之優點外、更當使其吸收文言所具之優點、至文言之優點盡爲白話所具、則文言必歸於淘汰、而文學之名詞、遂爲白話所獨據、固不僅正宗而已也。或謂白話爲一種俚俗粗鄙之文字、即充分進步、至於施曹之地、亦未必竟能取縝密高雅之文言而代之。吾謂白話自有其縝密高雅處、施曹之文、亦僅能稱雄於施曹之世。吾人自此以往、但能破除輕視白話之謬見、即以前此研究文言工夫研究白話、雖成效之遲速不可期、而吾輩意想中之白話新文學、恐尙非施曹所能夢見。第三曰不用不通之字。 胡君既闢用典之不通、錢君復斥以僻字代常用之字爲不妥 。文學上之障礙物 、已掃除大半矣。而不通之字、亦在必須掃除之列。夫虛字實用實字虛用之法、不特吾國文學中所習見、即西文中、亦往往

以 noun, adjective, verb, 三類字互相通用。今欲廢除此種用法、固屬絕對不可能。而用之合宜與否。與讀者果能明白與否、亦不可不辨。曾國藩致李鴻裔書、論此甚詳。所引『春風風人、夏雨雨人、』『解衣衣我、推食食我、』諸句、意義甚明、新文學中仍可沿用。其『春朝朝日、秋夕夕月、』句中、朝夕二字作『祭』字解、已稍稍晦矣。至如商頌『下國駿厖』周頌『駿發爾私』之駿字均作『大』字解、與武成『侯衛駿奔』、管子『弟子駿作』之駿字均作『速』字解、其拙劣不通、實無讓於用典。近人某氏譯西文小說、有『其女珠、其母下之、』之句。以珠字代『胞珠』、轉作『孕』字解。以下字作『墮胎』解、吾恐無論何人、必不能不觀上下文而能明白其意者。是此種不通之字、較諸『附驥』、『續貂』、『借箸』、『越俎』、等通用之典、尤爲費解。

韻文之當改良者三　韻文對於散文而言、一切詩賦歌詞戲曲之屬、均在其範圍之內。其賦之一種、凡專講對偶、濫用典故者、固在必廢之列。其不以不自然之駢儷見長、而仍能從性靈中發揮、如曹子建之『慰子賦』與『金瓠哀辭』、以及其類似之作物、如韓愈之『祭田橫黃文』、歐陽修之『祭石曼文卿』等、仍不得不以其聲調氣息之優美、而視爲美文中應行保存之文體之一。

第一曰破壞舊韻重造新韻　梁代沈約所造四聲譜、卽今日吾輩通用之詩韻、顧炎武已斥之爲『不能上據雅南、旁摭騷子、以成不刊之典、而僅按班張以下諸人之賦、曹劉以下諸人之詩所用之音、撰爲定本、於是今音行而古音亡。』是此種聲譜、在舊文學上已失其存在之資格矣。夫韻之爲義叶也、不叶、卽不能押韻、此至淺至顯之言、可無須舉例證明也。而吾輩意想中之新文學、旣標明其宗旨曰、『作自己的詩文、不作古人的詩文』。則古人所認爲叶音之韻。尙未必可用。何況此古人之所不認、按諸今音又不能相合之四聲譜、乃可視爲文學中一種規律。舉無數文人之心思腦血、而受制於沈約一人之武斷耶。試觀東冬二部所收之字、無論以何處方言讀之、决不能異韻。而譜中乃分之爲二。『規眉危悲』等字、無論以何處方言讀之、决不能與『支之詩時』等字

同韻、而譜中乃合之爲一。又哿韻諸字、與有韻叶者多而與馬韻叶者少、顧不通有而通馬。眞文元寒删先六韻雖間有叶者、而不叶者居其十之九、而譜中竟認爲完全相通。雖造譜之時、讀音決不與今音相同。造譜者亦決無能力預爲吾輩二十世紀讀音設想。吾輩苟無崇拜古人之迷信、即就其未爲吾輩設想而破壞之、當亦爲事理之所必然。故不佞之意、後此押韻、但問其叶與不叶而不問舊譜之同韻與否、相通與否。如其叶、不同不通者亦可用。如其不叶、同而通者亦不可通。如有迷信古人宮商角徵羽本音轉音之說以相詰難者、吾仍得以『韻即是叶』之本義答之、且前人之言韻者、固謂『音聲本爲天籟、古人歌詠出於自然、雖不言韻而韻轉確』矣。今但許古人自然、而不許今人自然、必欲以人籟代天籟、拘執於本音轉音之間、而忘却一至重要之「叶」字。其理耶、其通論耶。（西人作詩、亦有通韵。然只聞“-il”與“ic” “ic”與“-ick”“oko”與“-ook”等之相通。不聞強聲音絕不相似之字如「規眉危悲」等與「支之詩時」等爲一韻。更不聞強用希臘羅馬之古音以押今韻也。）

雖然、舊韻既廢、又有一困難問題發生、即讀音不能統一是。不佞對於此問題、有解決之法三。

（一）作者各就土音押韻、而注明何處土音於作物之下。此實最不妥當之法。然今之土音、尙有一着落之處、較諸古音之全無把握、固已善矣。

（二）以京音爲標準、由長於京語爲造一新譜、使不解京語者有所遵依。此較前法稍妥、然而未盡善。

（三）希望於『國語研究會』諸君、以調查所得、撰一定譜、行之於世。則盡善盡美矣。

或謂第三法雖佳、而語音時有變遷。今日之定譜、將來必更有不能適用之一日。余謂沈約既無能力豫爲吾輩設想、吾輩亦決無能力爲將來設想。將來果屬不能適用、何妨更廢之而更造新譜。即吾輩主張之白話新文學、依進化之程序言之、亦決不能視爲文學之止境、更不能斷定將來之人不破壞此種文學而建造一更新之文學。吾輩生於斯世、惟有盡思想能力之所及、向『是』的一方面做去而已。且語言之變遷、乃數百年間事而非數十年間事。當此交通機關漸臻完備之時、吾輩尙以『將來讀音永遠不變、永遠統一、』爲希望也。

第二曰增多詩體　吾國現有之詩體、除律詩排律當然廢除外。其餘絕詩古風樂府三種、（曲、吟、歌、行、篇、嘆、騷、等、均樂府之分支。名目雖異、體格互相類似。）已儘足供新文學上之詩之發揮之地乎、此不佞之所決不敢信也。嘗謂詩律愈嚴、詩體愈少、則詩的精神所受之束縛愈甚、詩學決無發達之望。試以英法二國為比較、英國詩體極多、且有不限音節不限押韻之散文詩。故詩人輩出、長篇記事或詠物之詩、每章長至十數萬字、刻為專書行世者、亦多至不可勝數。若法國之詩、則戒律極嚴。任取何人詩集觀之、決無敢變化其一定之音節、或作一無韻詩者。因之法國文學史中、詩人之成績、決不能與英國比。長篇之詩、亦尠乎不可多得。此非因法國詩人之本領魄力不及英人也、以戒律械其手足、雖有本領魄力、終無所發展也。故不佞於胡君白話詩中『朋友』『他』二首、認為建設新文學的韻文之動機。倘將來更能自造、或輸入他種詩體、並於有韻之詩外、別增無韻之詩。（無韻之詩、我國亦有先例。如詩經『終南河有、有條有梅。君子至止、錦衣狐裘。顏如渥丹、其君也哉。』一章中、『梅、裘、哉、』三字、並不叶韻、是明明一首無韻詩也。朱註、『梅』叶『莫悲反』、音『迷』、『裘』叶『渠之反』、音『奇』、『哉』叶『將梨反』、音『齎』、乃是穿鑿附會、以後人必欲押韻之『不自然』眼光、武斷古人。古人決不如此念別字也。）則在形式一方面、既可添出無數門徑、不復如前此之不自由。其精神一方面之進步、自可有一日千里之大速率。彼漢人既有自造五言詩之本領、唐人既有自造七言詩之本領。吾輩豈無五言七言之外、更造他種詩體之本領耶。

第三曰提高戲曲對於文學上之位置　此為不佞生平主張最力之問題。前讀近人吳梅所撰『顧曲麈談』、謂北曲『不尚詞藻、專重白描。』又謂『西廂「繫春心情短柳絲長、隔花陰人遠天涯近。」……在當時不以此等麗語為然。謂之「行家生活」、即明人所謂「案頭之曲」、非「場中之曲」也。』又謂『實甫曲如「顛不剌的見了萬千、似這般可喜娘罕曾見。」及「鶻伶淥老不尋常」等語、卻是當行出色。』又謂『昔洪昉思與吳舒鳧論填詞之法。舒鳧云、「須令人無從濃圈密點。」時昉思女（之則）在座、曰、「如此則天下能有幾人、可造此

諧。」』是吳君已知『白描』之難能可貴矣。然必謂『胡元方言、尤須熟悉』而後、始可語塡北曲。則不佞不敢贊同。蓋元人所塡者爲元人之曲、故就近取元人之方言以爲資料。吾輩所塡者爲吾輩之曲、自宜取材於近、而不宜取材於遠。元人既未嘗棄元語而用唐宋語以爲古、吾輩『食古不化』、而死用元語、不將爲元人所笑耶。故不佞對於此問題、有四種意見：

（一）無論南詞北曲、皆須用當代方言之白描筆墨爲之、使合於『場中之曲』之規定。

（二）近人推崇崑劇、鄙視皮黃，實爲迷信古人之謬見。當知藝術與時代爲推移。世人既以皮黃之通俗可取而酷嗜之、崑劇自應退居於歷史的藝術之地位。

（三）崑劇既退居於歷史的藝術之地位則除保存此項藝術之一大部分人外、其餘從事現代文學之人、均宜移其心力於皮黃之改良、以應時勢之所需。（第（一）條卽爲此項保存派說法。從前詞典家、不尙白描而尙纖麗、實未嘗能保存詞曲之精華也。）

（四）成套之曲、可以不作、改作皮黃劇本。零粹小詞、可以不塡、改塡皮黃之一節或數節。（近人塡詞、大都不懂音律。僅照老詞數了字數、對了平仄、堆砌無數豔語、加上一個『調寄某某』之名而已。今所謂改塡皮黃者、須於皮黃有過研究工夫、再用新文學的本領放進去、則雖標明『調寄西皮某板』、或『調寄二黃某劇之某段』、似乎欠雅、其實無損於文學上與技術上之眞價値也。）

吾所謂改良皮黃者、不僅錢君所舉『戲子打臉之離奇、舞臺設備之幼稚、』與『理想既無、文章又極惡劣不通、』與王君夢遠『梨園佳話』所舉『戲之劣處』一節已也。凡『一人獨唱、二人對唱、二人對打、多人亂打、』『（中國文戲武戲之編制、不外此十六字。）與一切『報名』、『唱引』、『繞場上下』、『擺對相迎』、『兵卒繞場』、『大小起霸』等種種惡腔死套、均當一掃而空。另以合於情理、富於美感之事代之。（此事言之甚長、後當另撰專論。）然余亦决非認皮黃爲正當的文學藝術之人。余居上海六年、除不可免之應酬外、未嘗一

入皮黃戲館。而Lyceum Theater之Amateur Dramatic Club、每有新編之戲開演、余必到館觀之、是余之喜白話之劇而不喜歌劇、固與錢君所謂『舊戲如駢文、新戲如白話小說、』同一見解。祇以現今白話文學尙在幼稚時代、白話之戲曲、尤屬完全未經發見、（上海之白話新戲、想錢君亦未必認爲有文學價値之戲也。）故不得不借此易於着手之已成之局而改良之、以應目前之急。至將來白話文學昌明之後、現今之所改良之皮黃、固亦當與崐劇同處於歷史的藝術之地位。

形式上的事項　此等事項、較精神上的事項爲輕。然文學旣爲一種完全獨立之科學、卽無論何事、當有一定之標準、不可隨隨便便含混過去。其事有三：

（一）分段　中國舊書。往往全卷不分段落。致閱看之時、則眉目不淸。閱看之後、欲檢查某事。亦茫無頭緖。今宜力矯其弊、無論長篇短章、一一於必要之處劃分段落。惟西文二人談話、每有一句、卽另起一行。華文似可不必。

（二）句逗與符號　余前此頗反對句逗。謂西文有一種毛病。卽去其句逗與大寫之下、卽令人不懂。漢文之不加句逗者、却仍可照常讀去。若在此不必加句逗之文字上而強加之、恐用之日久、反妨害其原有之能事、而與西文同病。 不知古書之不加句逗而費解者、已令吾人耗却無數心力於無用之地。吾人方力求文字之簡明適用、固不宜沿有此種懶惰性質也 。 然西文、……四種句逗法、倘不將文字改爲橫行、亦未能借用。今本篇所用•、。三種、唯、之一種、尙覺不敷應用 、日後研究有得、當更增一種以補助之。至於符號、則？一種似可不用、以吾國文言中有『歟哉乎耶』等、白話中有『麼呢』等、問語助詞、無須借助於記號也。然在必要之處、亦可用之。！一種、文言中可從省、白話中決不可少。『』與「」之代表引證或談話、——之代表語氣未完、……之代表簡略、（）之代表注解或標目、亦不可少、纂及字旁所注１２３等小字可以不用、以漢文可用雙行小注、無須foot-note也。又人名地名旣無大寫之字以別之、亦宜標以一定之記號。先業師劉步洲先生嘗

定單線在右指人名、在左指官名及特別物名、雙線在右指地名、在左指國名朝名種族名、頗合實用、惜形式不甚美觀、難於通用。

(三)圈點　此本為科場惡習、無採用之必要。然用之適當、可醒眉目、今暫定為三種、精采用•提要用•兩事相合則用◎。惟濫圈濫點、當懸為厲禁。

結語　除於上述諸事、不敢自信為必當、敬請胡陳錢三君及海內外關心本國文學者逐條指正外尚有三事記之於次：

(一)余於用典問題、贊成錢君之說。主張無論廣義狹義工者拙者、一概不用。即用引證、除至普通者外、亦當注明出自何書、或何人所說。

(二)余於對偶問題、主張自然。亦如錢君所謂『凡作一文、欲其句句相對、與欲其句句不對者、皆妄也。』

(三)余贊成小說為文學之大主腦、而不認今日流行之紅男綠女之小說為文學。(不佞亦此中之一人、小說家幸勿動氣。)

劉君此文、最足喚起文學界注意者二事、一曰改造新韻、一曰以今語作曲。至於劉君所定文字與文學之界說、似與鄙見不甚相遠。鄙意凡百文字之共名、皆謂之文。文之大別有二、一曰應用之文、一曰文學之文。劉君以詩歌戲曲小說等列入文學範圍、是即余所謂文學之文也。以評論文告日記信札等列入文字範圍、是即余所謂應用之文也。『文字』與『應用之文』名詞雖不同、而實質似無差異。質之劉君及讀者諸君以為如何。

獨秀識

新文學與今韻問題

錢玄同

半農先生：本誌三卷所登先生對於文學革新的大作兩篇，我看了非常佩服，以為同適之先生的「文學改良芻議」正如車之兩輪，鳥之雙翼，相輔而行，廢一不可。文學革新的事業，有你們兩位先生這樣的積極提倡，必可預卜其成績之佳良，我眞歡喜無量。惟我對於「我之文學改良觀」一篇，略略有些與先生不同的意見。現在把他寫在下面：先生說，「酬世之文，一時雖不能盡廢，……」我以為這些什麼「壽序」「祭文」「輓對」「墓誌」之類，是頂沒有價值的文章。我們提倡文學革新，別的還不過是改良；惟有這一類的文章，應該絕對的排斥消滅。「壽序」一類，就是選學家，桐城派也曉得不該做。至於「祭文」「墓誌」之類，因為中國人二千年來受了儒家「祖宗教」的毒，專門借了死人來表自己的假孝心，假厚道，以為這是不可少的，但是到了現在，總該有些覺悟，有些進步罷！章太炎先生說得好，「靡財於一奠者此謂賊，竭思於祝號者此謂誣。」又說：「封墓以為表識，藏誌以防發掘，此猶隨山栞木，用記地望，本非文辭所施。」（均見國故論衡中「正齋送。」）我的意思：以為這一類的文章，Language 和 Literature 裏面都放不進，只合和八股一律看待。新名詞這樣東西，我以為應該盡量採用。梁任公的文章，頗為一班篤舊者所不喜；據我看來，任公文章不好的地方，正在舊氣未盡滌除，八股調太多，理想欠清晰耳；至於用新名詞，則毫無不合。我以為中國舊書上的名詞，決非二十世紀時代所夠用；如其從根本上解決，我則謂中國文字止有送進博物院的價值；若為此數十年之內暫時應用計，則非將「東洋派之新名詞」大攙特攙，攙到中國文裏來不可。既然 Language 裏採用了，則已

成為口頭常語，又何妨用到 Litoraturo 裏去呢？至於先生所謂「漂亮雅潔」，在我看來，「東洋派之新名詞」，又何嘗不「漂亮雅潔」，「手續」，「場合」，原不必用，若「目的」，「職工」，則意義很對，有何不可用呢？我覺得日本人造的新名詞，比嚴復高明得多，像嚴氏所造的什麼「拓都」「幺匿」「罔兩」之類，才教人費解哩？至於自造新字，或新名詞，固無不可；然使造得不好，像「微生物」一名，某君造了個「百字，（和千百之百同形異字。）某學校造了個「[illegible]」之類，這不是比日本的新名詞差得遠了嗎？「春朝朝日，秋夕夕月，」底下的「朝夕」兩個字作「祭」字解，此則近於不通。然詩經訓大之「駿」，武成管子訓速之「駿」，似不當以「拙劣不通」譏之，因為經子中常用此字，後世往往變了，別用彼字，於是覺得此字古奧難的文解。那些無識人偷了去造假古董，像蘇綽的大誥，韓愈的平淮西碑之類，這是非罵不可的。若在三代之時，則此等字正是極通行的語言。像殷盤周誥，後世看了，覺得「佶屈聱牙」。然在當時，實是白話告示。所以如「駿」字之類，在詩書管子裏，決非是亂用古字。至某氏「其女珠其母下之」之妙文，則去不通尚有二十年。此公之文，本來連蓋醬缸都不配，只有用先生的法子把他拋入垃圾桶罷了。先生此文最有價值之論，為「造新韻」及「以今語作曲」二事。以今語作曲之說，通極通極。世人多以為作曲須用元語，此與蘇綽擬大誥何異？我以為現在用「冗的」「麼哥」「顛不刺的」這些字樣來做曲，和後世述皐帝口氣用「都俞吁咈」一樣，這是最不通的辦法，當然應該革除。造新韻一事，尤為當務之急。今人所用之韻，大約可分三類：（一）做律詩絕句的人，都用什麼詩韻。這詩韻是本於滿清的什麼佩文韻，佩文韻本於平水韻，平水韻乃根據隋唐北宋以來二〇六韻之舊韻而併合其「同用」「通用」之韻；所以詩韻雖陋，然和李杜元白蘇黃這些人的用韻，也還不差什麼。今人做律詩絕句，以為非造唐宋的假古董不可，所以用詩韻。（二）做曲的人是用詞林正韻一類的韻書。因為這類韻書，起於胡元，元曲所用，就是如此。今人做曲，以為非造元朝的假古董不可，所以如此用韻。（三）還有那做古詩的人，大概有兩派：一派是膽子小一點的，他所用的韻：凡在詩韻上可押而漢魏人亦

押者，用之；在詩韻上雖不可押而漢魏人曾押者，亦用之；在詩韻上雖可押而漢魏人不押者，則不用。今人做古詩，以爲非造漢魏的假古董不可，所以如此用韻。換言之，即未見漢魏人用過的，他一定不敢用。至於那一派，因爲自己通了一點小學，於是做起古詩來，故意把押「同」「蓬」「松」這些字中間，嵌進「江」「窗」「雙」這些字，以顯其懂得古音「東」「江」同韻；故意把押「陽」「康」「堂」這些字中間，嵌進「京」「慶」「更」這些字，以顯其懂得古音「陽」「庚」同韻。全不想想看，你自己是古人嗎？你的大作個個字能讀古音嗎？要是不能，難道別的字都讀今音，就單單把這「江」「京」幾個字讀古音嗎？我說這三類人所主張，固然多是不對；但是若無「標準韻」，又叫他們怎麼用韻呢？所以製造新韻，我是極端贊成。但先生文中引顧炎武的話，歸罪沈約的韻做得不好，並謂在舊文學上已失其存在之資格，」這話恐有不合。沈約的四聲譜，乃見論詩文平仄之法，並非韻書；即謂其是韻書，然韻書之始作者，爲魏李登之聲類，後有晉呂靜之韻集，均在沈約之前，亦不可專罪沈約。況今韻古韻，都是因時制宜；李呂之書，是就魏晉之音而作；沈約之論「四聲」，也是據着齊梁的音而定；雖不合於三代，却頗合於當時。我謂李呂沈諸人所作，正與我輩在今日想做新韻書相同。顧炎武這個人，學問雖精，思想則不免頑固。他那音學五書自序裏又說：「天之未喪斯文，必有聖人復起，舉今日之音而還之淳古者。」他有了這種頑固思想，所以要責備沈約「不能上據雅南，旁摭騷子，以成不刊之典」了，後來江永駁他道；「音之流變已久，休文亦據今音定譜，爲今用耳。如欲繩之以古，……舉世其誰從之？」又道：「……譬猶窰器既興，則不宜於籩豆；壺斟既便，則不宜於尊罍。今之孜孜考古音者，亦第告之曰：『古人本用籩豆尊罍，非若今日之窰器壺斟耳。』又示之曰：『古人籩豆之制度本如此，後之模倣爲之者，或失其眞耳。』若廢今人之所日用者，而強易以古人之器，天下其誰從之？」此乃通人之論也。照此看來，豈非不可據顧氏之說以譏沈約乎？又，先生說，「無韻之詩，我國亦有先例。」這話固然很對，但是「終南」這首詩，却非無韻，「梅」「裘」「哉」三個字，古言都在「咍」韻，讀做 Kai, Mai, Tsai.

這是從文字「諧聲」上，從古人用韻上有的確證據的，與宋人「叶韻」之謬說全不相同。云「古音」者，謂今人此字讀甲音，古人則本在乙音也，這是非有證據不能瞎說的。云「叶韻」者，謂今人此字讀甲音，古人也讀甲音，但在此詩之內，則硬改讀乙音，這簡直是胡說亂道。朱熹上了吳棫的當，拿起一部詩經來硬行改讀：把「行霜」第二章之「家」讀做 Kuh, 第三章之「家」讀做 Kung;「騶虞」第一章之「虞」讀做 Nga 第二章之「虞」讀做 Ngung; 此種謬舉到了明朝的焦竑陳第顧炎武諸人，才把他廓清淨盡，專從證據上去考求古音，滿清一代，那些小學家講求此事，甚為精密。所以如「梅」「裘」「哉」之類，知道在古音裏的確是同韻，並非叶韻，也並非無韻。詩經裏有通體無韻之詩：如「清廟」，「維天之命」，「昊天有成命」，「時邁」諸篇是也。有一篇之中有一部分不用韻之詩：如「我將」之末三句，「思文」之末四句皆是也。以上拉拉雜雜，寫了許多，都是無關弘恉的。先生如不嫌麻煩，幸祈賜教。

錢玄同（一九一七年十一月二十一日）

寄胡適之

錢玄同

二十世紀第十七年七月二日，錢玄同敬白

胡適之先生：玄同年來深慨於吾國文言之不合一，致令青年學子不能以三五年之歲月通順其文理以適於應用，而彼選學妖孽與桐城謬種方欲以不通之典故與肉麻之句調戕賊吾青年，因之時與改革文學之思；以未獲同志，無從質證。去春讀科學二卷一號，有大著論句讀及文字符號一篇，欽佩無似。嗣又於新青年二卷中讀先生論改良文學諸著，益爲神往。頃聞獨秀先生道及先生不日便將返國，秋後且有來京之說，是此後奉教之日正長。文學革命之盛業，得賢者首舉義旗，而陳獨秀劉半農兩先生同時響應，不才如玄同者，亦得出其一知半解，道聽塗說之議論以就正於有道，忻忭之情，莫可名狀。日前由獨秀先生見示五月十日先生致獨秀先生之書，對於新青年三卷一號玄同之通信有所獎飾，有所規正。玄同當時之作此通信，不過偶然想到，瞎寫幾句。先生獎飾，殊足令我慚恧。至於規正之語，今具答如左，願先生再教之也！

(1)玄同謂聊齋志異燕山外史淞隱漫錄諸書全篇不通者，乃專就其堆砌典故之點言之。先生謂『聊齋志異在吾國劄記小說中，但可譏其取材太濫，見識鄙陋。』玄同則以爲就此點觀之，尚不能算一無足取。燕山外史一書，專用惡濫之筆，敍一件肉麻之事。文筆亦極下劣，最不足道。王韜淞隱漫錄，全是套聊齋志異筆法，文筆更爲惡劣，亦可不論。若聊齋志異，似尚不能盡斥爲『見識鄙陋』。十幾年前，有人說，聊齋志異一書，寓有排滿之意，書中之『狐』，係指『胡人』；此說確否、雖未可知，然通觀前後，似非絕無此意。又其對於當

時髦社會，頗具憤慨之念，於肉食者流，鄙夷訕笑者甚至。故玄同以爲就作意而言，此書尚有可取之處。惟專用典故堆砌成文，專從字面上弄巧，則實欲令人作惡，故斥之爲『全篇不通』耳。（閱微草堂筆記，亦是聊齋志異一類。論文筆，實較聊齋志異爲乾淨；論作者之思想，則紀昀便僻善柔，利慾薰心，下於蒲松齡遠甚。然文筆可學而思想不能學，故學閱微草堂筆記之子不語，看了尚不甚難過；而學聊齋志異之淞隱漫錄，則實欲令人肌膚起栗。）玄同之反對用典，與先生最有同情。（先生謂『以主張八事之中，惟「不用典」一條，最受友朋攻擊。』玄同則以爲八事之中，以此及『務去爛調套語』二條爲最有特見。）玄同以爲苟有文才，必會說老實話，做白描體；如無文才，簡直可以不做。（或謂無文才者，雖不必做文學之文，而終不能不做應用之文；然應用之文，務取老嫗都解，尤無可以用典之理。）若堆砌許多典故，等後人來注出後，藉此以炫其飽學，這種擺臭架子的文人，眞要叫人肉麻死了！

（2）先生謂『西遊記一書，全屬無中生有。其妙處，在於荒唐而有情思，詼諧而有莊意。其開卷八回記孫行者之歷史，在世界神話小說中，實爲不可多得之作。』又以此書與水滸儒林外史紅樓夢三書並列爲第一流小說，此意玄同極以爲然。前次通信封神傳同列，乃玄同之疏於鑒別也。

（3）七俠五義一書，先生謂其『在第二流小說中，尚可稱佳作。』玄同於此書，看得不熟，現在無從作答。惟似乎覺得比施公案綠牡丹諸書爲佳耳。

（4）三國演義一書，玄同實未知其佳處。謂其有文學上之價值乎？——則思想太迂謬。謂其爲通俗之歷史乎？——則如『諸葛亮氣死周瑜』之類，全篇捏造。且作者寫其書中以崇拜之人，往往費盡氣力，仍無絲毫是處：如寫劉備，成了一個庸懦無用的人；寫諸葛亮，成了一個陰險詐僞的人；寫魯肅，簡直成了一個沒有腦筋的人。故謂其思想既迂謬，文才亦笨拙。至先生所謂『能使今之婦人女子皆痛恨曹孟德，亦可見其魔力之大。』玄同則以爲此點正不足取。蓋曹操固然是壞人，然劉備亦何嘗是好人？論學，論才，論識，劉備遠不及曹操；

論居心之不良，劉備曹操正是半斤八兩。帝蜀寇魏之論，原極可笑；然習鑿齒朱熹借此以正東晉南宋，正如十年前之革命黨帝朱溫而寇李存勖，褒美韓林兒洪秀全之比，尚算別有苦心。至于元明以後，尚持此等見解，甚且欲作小說以正人心，害得一班愚夫愚婦無端替劉備落了許多眼淚，大罵曹賊該千刀萬剮，而戲臺上做『捉放曹』『華容道』『黃鶴樓』……等戲，必定擠眉弄眼，裝出許多醜態；這眞正可發大笑了！玄同以爲論歷史上之價值，說岳尙在三國演義之上：以兩書中之上等人物而論，岳飛固遠非關羽所可及，無論一顚精細，一極粗暴也，卽以生平功業而論，岳排異族，關殺同胞，亦豈可同年而語！然說岳既出，不甚有何等影響；三國演義既出，於是『關公』『關帝』『關老爺』『關夫子』鬧個不休。明清兩代，社會上所景仰之古人，就是孔丘關羽二位。這個孔丘，便是儒林外史上馬二先生對蘧公孫說的那個孔丘；（他說道：『就是夫子在而今，也要念文章，做舉業，斷不講那言寡尤，行寡悔的話。何也？就日日講究言寡尤，行寡悔，那個給你官做？』）這個關羽，便是常常拿着大刀顯聖的那個關羽；其心傳正宗，便是康有爲張勳二人。而且不但愚夫愚婦信仰『關老爺，』卽文人學士亦崇拜『關夫子』。此等謬見，今後亟應掃蕩無疑。玄同之不以三國演義爲佳著者，此也。

（5）先生謂『官場現形記二十年目覩之怪現狀……諸書，其體裁皆爲不連屬的種種實事勉強牽合而成。……此種之書，以體裁論之，實不爲全德。』此說極精。又謂『吾國第一流小說，古人惟水滸西遊儒林外史紅樓夢四部，今人惟李伯元吳研人兩家。』斯論尤確不可易。玄同前以水滸紅樓夢儒林外史官場現形記孽海花二十年目覩之怪現狀六書爲有價值之小說，此是偶然想到，不曾細細思量；得先生糾正，甚感。惟先生又謂『二十年目覩之怪現狀在諸不全德的小說中獨爲最上品；因其書以「我」爲主人，全書中種種不相關屬之材料。得此一個「我」乃有所附著，有所統系，此其特長之處。』玄同以爲若照此說，則老殘遊記中亦以一老殘貫串種種不相關屬之材料，此老殘亦可與『我』同論也。然此說終是牽強。記得十年前見新小說中登載二十年目覩之怪現狀，好像是到『我』之歸娶而止。今書肆所售單行本，則以下又多了若干囘，如『櫟頂囊』等事，皆爲前

此所無，而文筆亦大不如前。此即由『不連屬的種種實事勉強牽合而成』，可多可少，『可至無窮之長』之故。此亦足爲不全德的小說不能盡善之證。

又先生謂『以小說論，孽海花尙遠不如品花寶鑑，』此說玄同亦以爲然。先生又謂『品花寶鑑之歷史的價値，正在其不知男色爲可鄙薄之事，正如孽海花官場現形記諸書之不知嫖妓納妾爲可鄙薄之事。』此說尤有特見。推此論而言之，則知金瓶梅一書，斷不可與一切專談淫猥之書同日而語。此書爲一種驕奢淫泆不知禮義廉恥之腐敗社會寫照。觀其書中所敍之人，無論官紳男女，面子上是老爺太太小姐，而一開口，一動作，無一非極下作極無恥之語言之行事，正是今之積蓄不義錢財而專事『打撲克』，『逛窰子』，『討小老婆』者之眞相。語其作意，實與紅樓夢相同。（或謂紅樓夢即脫胎此書，蓋信。）徒以描寫淫褻太甚，終不免有『淫書』之目。即我亦未敢直截痛快，逕以此書與紅樓水滸等齊列。然仔細想來，其實喜描淫褻，爲中國古人之一種通病。遠之如左傳，詳述上烝，下報，旁淫，悖禮逆倫，極人世野蠻之奇觀；而敍陳靈公淫亂之事，君臣相謔之言，尤爲淫褻之尤。（今之主張讀經者，欲令知識甫開之童子將此等文章朝夕諷誦，師長則細細講解。禮教國之教育，原來如是！）近之如唐詩，宋詞，說淫話處亦不爲少。至於元明之曲，則有直敍肉慾之事者矣。（如西廂之酬簡，牡丹亭之驚夢。即水滸紅樓中，又何嘗無描寫此類語言，特不如金瓶梅之甚耳。）故若拋棄一切世俗見解，專用文學的眼光去觀察，則金瓶梅之位置，固亦在第一流也。（品花寶鑑當在第二流。）惟往昔道德未進化，獸性肉慾猶極強烈之時，文學家不務撰述理想高尙之小說以高尙人類之道德，而益爲之推波助瀾，刻畫描摹，形容盡致，使觀之者什九不理會其作意，用『賦詩斷章』之法專事研求此點，致社會道德未能增進，（但可謂之未增進耳，若謂益不如前，亦非公允之論。）而血氣未定之少年尤受其毒。此則不能不謂前世文學家理想之幼稚矣。然社會進化，是有一定的路線，固不可不前進，亦不能跳過許多級數，平地升天。故今日以爲今之寫實體小說不作淫褻語爲是，而前之描摹淫褻爲非；然後之視今，亦猶今之視昔。先生所謂『新青年第

二百卷第一號中，將有人痛罵今日各種社會寫實小說爲無恥誨淫之書者，』此說最是，故玄同以爲但令吾儕今日則詆金瓶梅品花寶鑑爲淫書，二十一世紀時代之人則詆碎簪記雙枰記絳紗記爲淫書，便是在軌道上天天走不錯的路。如是，則無論世界到了三十世紀。四十世紀，……一百世紀，而金瓶梅自是十六世紀中葉有價值之文學，品花寶鑑自是十九世紀初年有價值之文學，碎簪記雙枰記絳紗記自是二十世紀初年有價值之文學。正如周秦諸子，希臘諸賢，釋迦牟尼諸人，無論其立說如何如何不合科學，如何如何不合論理學，如何如何悖於進化眞理，而其爲紀元前四世紀至六世紀之哲人之價值，終不貶損絲毫也。

先生以鏡花緣爲第二流之佳作，鄙意亦以爲然。惟作者太喜賣弄聰明，雙聲疊韻，屢屢講述，幾乎是『文字學講義』矣！玄同以爲小說而具講學的性質，實非所宜，（最下乘者，如野叟曝言，閱之，眞欲令人噴飯。）高明以爲然否？

先生『自誓三年之內專作白話詩詞，欲借此實地試驗，以觀白話之是否可爲韻文之利器，』此意甚盛。玄同對於用白話說理抒情，最贊成獨秀先生之說，亦以爲『其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是而不容他人之匡正。』此等論調，雖若過悍，然對於迂謬不化之選學妖孽與桐城謬種，實不能不以如此嚴厲面目加之：因此輩對於文學之見解，正與反對開學堂，反對剪辮子，說『洋鬼子脚直，跌倒爬不起』者其見解相同；知識如此幼稚，尙有何種商量文學之話可說乎！惟玄同對於先生之白話詩，竊以爲猶未能脫盡文言窠臼。如月第一首後二句，是文非話；月第三首及江上一首，完全是文言；又先生近作之白話詞，（采桑子）鄙意亦嫌太文。且有韻之文，本有可歌與不可歌二種。尋常所作，自以不可歌者爲多。旣不可歌，則長短任意，仿古創新，均無不可。至於可歌之韻文，則所塡之字，必須恰合音律，方爲合格。詞之爲物，在宋世本是可歌者，故各有其調名。後世音律失傳，於是文士按前人所作之字數，平仄，一一照塡，而云『調寄某某。』此等塡詞，實與做不可歌之韻文無異；起古之知音者於九原而示之，恐必有不合音節之字之句；就詢

塡詞之本人以此調音節如何，亦必茫然無以爲對。玄同之意，以爲與其寫了『調寄某某』而不知其調，則何如直做不可歌之韻文乎！若在今世必欲塡可歌之韻文，竊謂舊調惟有皮簧，新調惟有風琴耳。劉半農先生謂『當改塡皮簧之一節或數節，而標明「調寄西皮某板」，或「調寄二簧某劇之某段」。』（見新青年三卷三號我之文學改良觀。）玄同以爲此說最是。其塡風琴之調者，當眞云『調寄風琴某曲。』

上文所論，敬乞教正。玄同非敢於尊作故意吹求，因同抱文學革命之志，故不憚逐一商酌。冒昧之愆，尙希諒之！

答錢玄同

胡適

玄同先生：

前奉讀『二十世紀第十七年七月二日』的長書，至今尚未答覆。此中原因，想蒙原諒。先生對於吾前書所作答語，大半不須我重行答覆。僅有數事，略有鄙見，欲就質正：

（4）（數目字指三卷第六號中原書之各條）三國演義一書，極為先生所不喜。然先生於吾原書所云，似有誤會處。吾謂此書『能使今之婦人女子皆痛恨曹孟德，亦可見其魔力之大。』吾並非謂此書於曹孟德劉備諸人褒貶得當。吾但謂以小說的魔力論，此書實具大魔力耳。先生亦言：『說岳既出，不甚有何等之影響。三國演義既出，於是關公關帝關夫子，鬧個不休。』此可見說岳之劣而三國演義之優矣。平心而論，三國演義之褒劉而貶曹，不過是承習鑿齒朱熹的議論，替他推波助瀾，並非獨抒己見。況此書於曹孟德，亦非一味醜詆。如白門樓殺呂布一段，寫曹操人品實高於劉備百倍。此外寫曹操用人之明，御將之能，皆遠過於劉備諸葛亮。無奈中國人早中了朱熹一流人的毒，所以一味痛罵曹操。戲台上所演三國演義的戲，不是逼宮，便是戰宛城，凡是曹操的好處，一概不編成戲。此則由于編戲者之不會讀書，而三國演義之罪實不如是之甚也。先生又謂此書『寫劉備成一庸懦無用的人，寫諸葛亮成一陰險詐偽的人。』此則非關作者『文才笨拙』乃其所處時代之影響也。彼所處之時代，固以庸懦無能為賢，以陰險詐偽為能，故其寫劉備諸葛亮，亦只如此。此如古人『殺人不眨眼』『喝酒三四十大碗』為英雄，今人如張春帆之徒以能『弔膀子』為風流。故水滸傳之武松，自西人觀

之，必詆爲無人道；而九尾龜之章秋谷，自吾與先生觀之，必詆爲淫人。此與吾前書所言品花寶鑑不知男色爲惡事，同一道理。此理於讀書甚有益，故不憚重言之。卽如孔子時代，原不以男女相悅爲非，故叔梁紇與徵在『野合而生孔子』，（見史記）時人不以此遂輕孔子。及孔子選詩，其三百篇中，大半皆情詩也。卽如關雎一篇，明言男子戀一女子，至於『寤寐思服』，『輾轉反側』，害起『單思病』來了。孔子不以爲非，却說『關雎樂而不淫，哀而不傷。』又如『陟彼南山，言采其蕨。未見君子，憂心惙惙。亦旣見止，亦旣覯止，我心則說。』明言女子與男子期會於野。凡此諸詩，所以能保存者，正以春秋時代本不以男女私相戀愛爲惡德耳。後之腐儒，不明時代之不同，風尙之互異，遂想出種種謬說來解詩經。詩之眞價値遂歷二千餘年而不明，則皆諸腐儒之罪也。更舉一例，白香山的琵琶行，本是寫實之詩。後之腐儒不明風俗之變遷，以爲朝廷命官豈可深夜登有夫之婦之舟而張筵奏樂。於是強爲之語，以爲此詩全是寓言。不知唐代人士之自由，固有非後世腐儒所能夢見者矣。先生以爲然否？

（5）先生與獨秀先生所論金瓶梅諸語，我殊不敢贊成。我以爲今日中國人所謂男女情愛，尙全是獸性的肉慾。今日一面正宜力排金瓶梅一類之書，一面積極譯著高尙的言情之作，五十年後，或稍有轉移風氣之希望。此種書卽以文學的眼光觀之，亦殊無價値。何則？文學之一要素，在於『美感』。請問先生讀金瓶梅，作何美感？

又先生屢稱蘇曼殊所著小說。吾在上海時，特取而細讀之，實不能知其好處。絳紗記所記，全是獸性的肉慾。其中又硬拉入幾段絕無關係的材料，以湊篇幅，蓋受今日幾塊錢一千字之惡俗之影響者也。焚劍記直是一篇胡說。其書尙不可比聊齋志異之百一，有何價値可言耶？

以上答先生見答之語竟。

先生論吾所作白話詩，以爲『未能脫盡文言窠臼』。此等評言，最不易得。吾於去年（五年）夏秋初作白

話詩之時，實力屏文言，不雜一字。如朋友他嘗試篇之類皆是。其後忽變易宗旨，以爲文言中有許多字儘可輸入白話詩中。故今年所作詩詞，往往不避文言。作曾作『白話解』，釋白話之義，約有三端：

(一)白話的『白』，是戲台上『說白』的白，是俗語『土白』的白。故白話即是俗話。

(二)白話的『白』，是『淸白』的白，是『明白』的白。白話但須要『明白如話』，不妨夾幾個文言的字眼。

(三)白話的『白』，是『黑白』的白。白話便是乾乾淨淨沒有堆砌塗飾的話，也不妨夾入幾個明白易曉的文言字眼。

但是先生今年十月三十一日來書所言，也極有道理。先生說：『現在我們着手改革的初期，應該盡量用白話去做才是，倘使稍懷顧忌，對於「文」的一部分不能完全捨去，那麽便不免存留舊汚，於進行方面，很有阻礙。』我極以這話爲然。所以在北京所做的白話詩，都不用文言了。

先生與劉半農先生都不贊成塡詞，却又都贊成塡西皮二簧。古來作詞者，僅有幾個人能深知音律，其餘的詞人，都不能歌。其實詞不必可歌。由詩變而爲詞，乃是中國韻文史上一大革命。五言七言之詩，不合語言之自然，故變而爲詞。詞舊名長短句。其長處正在長短互用，稍近語言之自然耳。即如稼軒詞：

落日樓頭，斷鴻聲裏，江南游子，把吳鉤看了，闌干拍遍，無人會，登臨意。

此決非五言七言之詩所能及也。故詞與詩之別，並不在一可歌而一不可歌，乃在一近言語之自然而一不近言語之自然也。作詞而不能歌之，不足爲病。正如唐人絕句大半可歌，然今人不能歌亦不妨作絕句也。

詞之重要，在於其爲中國韻文添無數近於言語自然之詩體。此爲治文學史者所最不可忽之點。不會塡詞者，必以爲詞之字字句句皆有定律，其束縛自由必甚。其實大不然。詞之好處，在於調多體多，可以自由選擇。工詞者，相題而擇調，並無不自由也。人或問旣欲自由，又何必擇調？吾答之曰，凡可傳之詞調，皆經名

家製定，其音節之諸妙，字句之長短，皆有特長之處。吾輩就已成之美調，略施裁剪，便可得絕妙之音節，又何樂而不爲乎？（今人作詩往往不講音節。沈尹默先生言，作白話詩尤不可不講音節，其言極是。）

然詞亦有二短：（一）字句終嫌太拘束；（二）只可用以達一層或兩層意思，至多不過能達三層意思。曲之作，所以救此兩弊也。有襯字，則字句不嫌太拘。可成套數，則可以作長篇。故詞之變爲曲，猶詩之變爲詞，皆所以求近語言之自然也。

最自然者，終莫如長短無定之韻文。元人之小詞，即是此類。今日作『詩』，（廣義言之）似宜注重此種長短無定之體。然亦不必排斥固有之詩詞曲諸體；要各隨所好，各相題而擇體，可矣。

至於皮簧，則殊無謂。皮簧或十字爲句，或七字爲句，皆不近語言之自然。能手爲之，或亦可展舒自如，不限於七字十字之句，如空城計之城樓一段是也。然不如直作長短句之更爲自由矣。

以上所說，皆拉雜不成統系，尚望有以教正之。

民國六年十一月二十夜，胡適。

答胡適之

錢玄同

惠書敬悉。我個人的意見；以為三國演義所以具這樣的大魔力者，並不在乎文筆之優，實緣社會心理迂謬所致。因為社會上有這種『忠孝節義』『正統』『閏統』的謬見，所以這種書才能迎合社會，乘機而入。我因為要祛除國人的迂謬心理，所以排斥三國演義，這正和先生的排斥金瓶梅同一個意思。至於前書論金瓶梅諸語，我亦自知大有流弊，所以後來又寫了一封信給獨秀先生，說，『從青年良好讀物上面着想，實在可以說，中國小說沒有一部好的，沒有一部應該讀的，』（此信是七月杪間寫的，亦見三卷六號。）這就是我自己取消前說的證據。且我以為不但金瓶梅流弊甚大，就是紅樓水滸，亦非青年所宜讀；吾見青年讀了紅樓水滸，不知其一為實寫腐敗之家庭，一為實寫凶暴之政府，而乃自命為寶玉武松，因此專務狎邪以為情，專務『拆梢』以為勇者甚多。

我現在要再說幾句話；中國今日以前的小說。都該退居到歷史的地位；從今日以後，要講有價值的小說，第一步是譯，第二步是新做。先生以為然否？

論塡詞一節，先生最後之結論，也是歸到『長短無定之韻文』，是吾二人對於此事，持論全同，可以不必再辯。惟我之不贊成塡詞，正與先生之主張廢律詩同意，無非因其束縛自由耳。先生謂『工詞者相題而擇調，並無不自由，』然則工律詩者所作詩律，又何嘗不自然？不過未『工』之時，做律詩勉強對對子，塡詞硬扣字數，硬塡平仄，實在覺得勞苦而無謂耳。總而言之。今後當以『白話詩』為正體，（此『白話』是廣義的，凡

近乎言語之自然者皆是。此『詩』亦是廣義的，凡韻文皆是。）其他古體之詩及詞，曲，偶一爲之，固無不可，然不可以爲韻文正宗也。

塡皮簧之說，我不過抄了半農先生的話，老實說，我於此事全然不懂；至於『先帝爺，白帝城，龍歸海禁，』這種句調，也實在覺得可笑。不過中國現在可歌之調，最普通者惟有皮簧，（崑腔雖未盡滅，然工者極少。梆子，則更卑下矣！）故爲是云云也。

錢玄同。

論應用之文亟宜改良

錢玄同

獨秀先生鑒：弟自讀胡適之先生之『文學改良芻議』，卽擬撰一文，題爲『論應用之文亟宜改良』。兩月以來，執筆欲寫者數次，皆以校課太多，忙忙碌碌於編纂講義而閣起。茲先將改革之大綱十三事函告如左：

1 以國語爲之。

2 所選之字，皆取最普通常用者，約以五千字爲度。（此數一時不能說定。）

3 凡一義數字者（指意義用時完全一樣，毫無差異者言），止用其一，亦取最普通常用者。

4 關於文法之排列，製成一定不易之『語典』。不許倒裝移置。（中國字無語尾變化，若排列法無一定，必致主賓倒置，使觀之者不能得正確之解釋。故如『室于怒，市于色』，『昧雉彼等』，等句法，必當嚴行禁絕。）

5 書札之款或稱謂，務求簡明確當。刪去無謂之浮文。（如『辰維』『忭頌』『賤軀托福』『德門集慶』種種肉麻可笑之句，必當刪除，固無論矣。卽如『閣下』『足下』『左右』『執事』『台安』『道安』『鈞安』『福安』『頓首』『叩上』『拜手』『再拜』之類，甚實亦可全行刪除。若抬頭空格偏寫之款式『老伯』『小姪』『姻兄』『世講』之稱謂亦當廢止。弟個人之意見，以爲除家族及姻親中有稱謂者外，其餘皆可以『先生』『君』『兄』三名詞稱之。大抵父執，師長，年高者，學富者，我所崇敬者，可稱『先生』。年相若者，道相似者，不客氣之朋友，泛交，後輩，可稱『君』或『兄』。）

6 絕對不用典。

7 凡兩等小學教科書，及通俗書報，雜誌，新聞紙，均旁注『注音字母』。仿日本文旁注『假名』之例。

8 無論何種文章，（除無句讀文，如門牌，名刺，之類。）必施句讀及符號。（句讀，如•，，：；之類。符號，如（）『』——用於人名之旁‖用於地名之旁之類。此事看似無關弘恉，其實關係極大。古書之難讀誤解，大半由此。符號尤不可少。）惟濃圈密點，則全行廢除。

9 印刷用楷體。書寫用草體。（楷體各人各寫，初無一定，書法家尤喜立異。惟唐石經字體，最爲平易正確，現在刻木澆鉛之宋體字，什九與之相同。草書在魏晉隋唐之間，極爲通行。自張旭懷素以至祝允明王鐸，喜作狂草，各式各樣，信筆寫去，以致草書專成美術，而不適於實用。今宜取『急就』『月儀』『出師頌』等等之章草，及『淳化閣帖』『眞草千文』『書譜』等等之今草，擇其書寫簡易，筆畫分明者，寫一定體，（其有未備，亦可兼取行書。）以供實用。此事，弟數年前卽擬爲之，因循未果，今後得暇，當勉力成之。中國文字，由大篆而小篆，而隸而草，(草亦與於秦末)本爲由繁趨簡。故周用大篆，秦用小篆，漢魏用隸，晉唐用草，在應用上爲極合軌道之進化。既用草矣，萬無重事倒走之理。（草亦不能再進者，因照中國文字之形式，變至草書，已簡至無可再簡也。）然自宋以來，忽又廢草不用者，厥有二因：（1）爲張旭懷素等狂草所壞。字無定體，且任情繳繞聯綿，不易辨認。(2)爲可笑之儀文禮法所拘。以爲寫了草書，便不恭敬。故臣對於君，民對於官，卑幼對於尊長，皆須寫耗時費晷之楷體。及其末流，竟至有所謂『黑方光』之『館閣體』。現在第一層之弊，但須勒爲定體，不許瞎寫，便可矯正。第二弊，簡直不成問題，直當破壞此種可笑習慣而已。）

10 數目字可改用『亞拉伯』碼號，用算式書寫，省「萬」「千」「百」「十」諸字。（如曰說文五百四十部，廣韻二百有六韻，注音字母三十有九母，可作540,206,39,也。此法既便書寫，且醒眉目。古書中表

數之句，更有難解者，如堯典之『三百有六旬有六日』一語，驟視之，可作三千零六十六日，（此從旬字逗。）或三百二十二日（此從上六字逗）解，史記改為『三百六十六日』，固佳矣，今若改為『366』，豈不更為簡明。）

11 凡紀年，盡改用世界通行之耶穌紀元。（此事說來話長，當別為論。現在我自己可以先表明一句，我絕非耶教信徒，且我絕對以為今後世界只有科學眞理，彼宗教神話，斷無存留之價值。如國人以此為太駭俗，或仍用民國紀元。其民國前一年辛亥，至用共和元年庚戌，則倒數之，稱民國紀元前一年，至民國紀元前二七五二年，亦未嘗不可。惟彼帝王紀年，三年一改，五年一換，盜賊，夷狄，閹豎，淫嫗，無不具備。此斷當廢止不用。）

12 改右行直下為左行橫迤。

13 印刷之體，宜分數種，（如全方者，全圓者，及豐銳停勻，毫無稜角者。隸書字體，與楷全同，惟筆勢為異，亦可采用。）以便印刷須特別注意之名詞等等。

上列十三事，不過偶然想到這幾層，便先寫了出來。是否平列，是否同一類的性質，及尚有重要部分之遺漏與否，都等到做這篇文章的時候再行細想改正，現在且不去管他。

此十三事之中，第一事自然是根本上之改革。惟弟於第六事尤為注意。弟以為今日作文，無論深淺高下，總要叫別人看得懂。故老老實實講話，最佳。其借物比似者，若一看可懂，尚屬勉強可用。如胡先生所舉『發聾振聵』『無病呻吟』『負弩先驅』之類，此類縱不知其出處，然可望文知義。若『自相矛盾』『退避三舍』之類，苟不知『以子之矛攻子之盾』之義，便有些看不明白。雖照字義言，「矛」是刺人之物，「盾」是擋刺之物，「自相矛盾」四字，可以因此想出自己同自己相反，有類梁任公之「以今日之我與昔日之我挑戰」。然終覺解說時費力得很。至於「退避三舍」一語，如未讀過左傳，竟難得其解。卽僅讀左傳，如不看杜氏「一舍

三十里」之注，仍是不能明白，或將疑爲讓出三間房子」矣。故此類之典，鄙意總以不用爲宜。若其他僻典，非查「佩文韻府」「子史精華」「角山樓增補類腋」，不能知其出處者，（即查此類書，亦僅能知其出處，尙非能盡知其意義。）則我欲大聲疾呼，曰萬萬不可用！萬萬不可用!!或謂用典之好處，在能以二三字代三五句意義之用，實具「簡妙」之益。這話據我看來，眞是不對不對不對。要知道我們所以尙能解得此種「簡妙」之典，應用此種「簡妙」之典者，因爲我們小的時候，讀過「四書」「五經」，以及什麼「古文觀止」，「唐詩三百首」，爛八股，試帖詩，或者還讀過「龍文鞭影」，「幼學瓊林」，所以裝滿了一腦子的典故，覺得此典用得工切，彼典用得纖巧。（然如玄同者，於八股，試帖，詞章，諸學，從前頗欠研究，故至今還是不懂得用典之妙處。）今後童子入學，讀的是教科書。其中教科，不外乎歷史上重大之事件，科學上切要之智識，以及共和國民對於國家之觀念，政治法律之大概而已。即國文一科，雖可選讀古人文章，亦必取其說理精粹，行文平易者。彼古奧之周秦文，堂皇之兩漢文，（「堂皇」二字，用得不切。兩漢文章，動輒引經，或抬出孔夫子來嚇人，正可稱爲「擺架子」而已。）淫靡之六朝文，以及搖頭擺尾之唐宋八大家文，當然不必選讀。（此不過言其大概。其實所謂「說理精粹行文平易」者，固未嘗不在周秦兩漢六朝唐宋文中也。惟選學妖孽所尊崇之六朝文，桐城謬種所尊崇之唐宋文，則實在不必選讀。（學周秦兩漢者，其人尙少。間或有之，亦尙無選學妖孽桐城謬種之臭架子，故尙不甚討厭。）如此，則彼等腦中所裝之貨色，當然與我們大異。豈能以我們腐臭的舊腦子中所裝之「簡妙」典故，責彼等清潔的新腦子以輸入乎。且不但不能也，抑且不可也。今後之新國民，自應使其豐富於二十世紀之新智識。即所謂羣經，諸子，史記，漢書，種種高等書籍，非進了大學文科專門研究者，尙不必讀，何況「佩文韻府……」等等惡爛腐朽之書，難道我們自己被他累的還嫌不彀，還要去轉害今後的新國民嗎？其人苟稍有絲毫智識，稍有絲毫良心，略略懂得幾分戊戌改舊法，辛亥建民國，丙辰踣帝制之道理者，必不至再請新國民去研究「佩文韻府……」。惟然，故吾謂應用文學絕對禁止用典。

玄同自丙辰春夏以來，目覩洪憲皇帝之反古復始，倒行逆施，卒致敗亡也；於是大受刺激，得了一種極明確的教訓。知道凡事總是前進，決無倒退之理。最粗淺的比例，如我今年三十一歲，明年便一定是三十二歲，決無倒爲三十歲之理。故在一九一七年，便當幹一九一七年的事情。其一九一六年以前，皆所謂「已往種種譬如昨日死」也。研究一九一六年以前之歷史，道德政治文章，皆所謂「鑑既往以察來茲」，凡以明人羣之進化而已。故治古學，實治社會學也。斷非可張『保存國粹』之招牌，以抵排新知，使人人褒衣博帶，做二千年前之古人。吾自有此心理，而一年以來，見社會上沈滯不進之狀態，乃無異於兩年前也，乃無異於七八年前也，乃無異於十七八年前也，乃無異於二十年前也。質而言之，今日猶是戊戌以前之狀態而已，故比來憂心如焚，不敢不本吾良知，昌言道德文章之當改革。私懷所蓄，尚有多端，欲藉「新青年」之餘幅，寫他出來，以就正於國內明達君子，先生其許我乎？

弟錢玄同。

應用文之教授

——商榷於教育界諸君及文學革命諸同志。

劉半農

錢玄同先生，說過要做一篇關於應用文的文章，——他擬定的題目，已忘却了，——由新青年發表，我眼巴巴的等到今天，尚未看見隻字，若換了肉麻濫調家，少不得要說聲『千呼萬喚不出來，』或說些『望眼欲穿』，『望穿秋水』的套語來塡湊篇幅了。

無已，還是我來先開口。

但是錢先生所要說的是應用文之全體，我所說的是應用文之教授：題目既有大小，說話就各不相同的了。

應用文與文學文，性質全然不同，有兩個譬喻：——（1）應用文是青菜黃米的家常便飯，文學文却是個肥魚大肉；（2）應用文是『無事三十里』的隨便走路，文學文乃是運動會場上大出風頭的一英里賽跑。

說到前輩先生教授國文的方法，我却有些不敢恭維。他們在科舉時代做『猢猻王』的怪現狀，現在不必重提。到改了學校制度以後，就教科書教授法兩方面看起來，除初等小學一部分略事改良外，幾乎完全在科舉的舊軌道中進行；不過把『老八股』改作了『新八股，』——請看近日坊間所出的某雜誌和某某等書，簡直是『三場闈墨』的化身，——實行其『換湯不換藥』的敷衍主義便了。

『新八股』便是錢先生所說的『高等八股』。若將文學改良問題撇開不說，則此種『新八股』，亦未始不

可視爲一種近乎正當的頑意兒；即使『造了假古董』全無用處，還儘可與『著闈棋』『射文虎』『打詩鐘』等末技，共同存在。然而我要問問——

第一 現在學校中的生徒，將來是否個个要做文學家，有無例外？

第二 與『著闈棋』『打詩鐘』價値相等的『新八股』，是否爲人人必受之教育？

這兩個問題，如能完全『可決，』我這篇文章，儘可不做。謂不幸而猶有萬分之一之『否決』之餘地。則還要問問——

第一 現在學校中的生徒，往往有讀書數年，能做『今夫』『且夫』，或『天下者天下之天下也』的濫調文章，而不能寫通暢之家信，看普通之報紙雜誌文章者，這是誰害他的？是誰造的孽？

第二 現在社會上，有許多似通非通一知半解學校畢業生：學實業的，往往不能譯書；學法政的，往往不能草公事，批案件；學商業的，往往不能訂合同，寫書信；却能做些非驢非馬的小說詩詞，在報紙上雜誌上出醜。此等『謬種而非桐城，妖孽而非選學』的怪物，是誰造就出來的？是誰該入地獄？

唉，老哥！別怪我說得太激烈，這一等人，我已親眼看見了不少。當知無論幹什麼事，總須走淸路頭，方有優美的成效。譬如一個人，天天不吃飯，專吃肥魚大肉，定要害胃病；小孩子不教他好好走路，一下子便強迫他賽跑，定要跌斷四肢，終身殘廢。

我從前也做過一年半載的教書先生，那時口講指畫，津津有味的，便是『新八股。』前文說了一大批罵人話，若沒有什麼人肯領教，肯賞收，便由昔日之我，完全承認了罷。

去年秋季，我又做了教書先生了。那時因文學革命諸同志之所建議，及一己懷疑之結果，又因所教的學生，將來都不是要做文學家的，我便借此絕妙機會，爲教授應用文之實驗，雖將來成績是好是壞，目下全無把

握，而『頭腦不清』之病，却勉強可以不犯了。

我在教授之前，即抱定一個極簡單的宗旨，曰：

不好高騖遠，不講派別門戶；只求在短時期內，使學生人人能看通人應看之書，及其職業上所必看之書；人人能作通人應作之文，及其職業上所必作之文。更作一最簡括之語曰，『實事求是』。

既抱定此宗旨，故於授課之第一日，即將從前研究文學與現在研究應用文不同之點，列一簡明之表格，以示學生，且一一舉例證明之。今僅錄表格如下，例從略。

	昔之所重而今當痛改者。	昔之所輕而今當注重者。
字法	1 用怪僻費解之字。（如用古字，及古地名之類。） 2 借用不適當之字。（如字之通用，及強以虛字作實字，實字作虛字之類。） 3 用不合義理之典故。	1 無論虛字實字，一一研究其正確之意義；作文時勿亂用，讀書時勿任其滑過。 2 字在句中，力求位置妥協，意義安適。
句法	1 講駢儷。 2 講古拙。 （以上二項）其敝之所極，必至不合文法。 3 語意含混，無一定之是非可否。 4 不合論理學。	1 駢散一任自然，務求句之構造，不與文法相背。 2 句句有着實之意義與力量。 3 造句時，處處施以論理學上之分析。
章法	1（措辭）摹倣古人。 2（立意）依附古人。（即所謂「文以載道」，及「代聖賢立言」也。）	1「措辭」說理通暢，敍事明瞭。 2（立意）以自身為主體，而以古人（或他人）之說為參證，且不主一家言。

又列一更簡之表如左，使學生知應用文與文學文之各有所重。

研究文學應用之功夫
- 甲項……
  - 字義
  - 文法
  - 論理學
  - 具此三者，始可稱之曰「通」。
- 乙項……修辭學
  - 文彩（非濫用辭頭之謂。）
  - 老練（非節省虛字之謂。）

（應用文）甲>乙

（文學文）乙>甲

>表『重於』之意，非謂研究甲項者即不必研究乙項，研究乙項者，即不必研究甲項，特與『等於』=不同耳。

以上是教授應用文的『開宗明義章第一』。以下可分作兩項：——

第一項是選講模範文章，這是蠶吃的桑葉，吃不着他，固然要餓死；吃了壞的，也要害瘟病。今分選的方面與講的方面，各別言之：——

選的方面

1 凡文筆自然，與語言之辭氣相近者選；矯揉做作者，不選。

2 凡駢儷文及堆砌典故者，不選。

3 凡違逆一時代文筆之趨勢，而極意摹倣古人者，——如韓愈『平淮西碑』之類，——不選。

4 凡思想過於頑固，不合現代生活，或迷信鬼神，不脫神權時代之習氣者，均不選。

5 凡思想學說，適於現代生活，或能與西哲學說互相參證者選；其陳義過高，已入於哲學的專門研究之範圍者，不選；意義膚淺，而故爲深刻怪僻之文以欺世駭俗者，——如楊子法言之類，——亦不選。

6 卑鄙齷齪之應酬文干祿文，一概不選。

7 諛墓文不選；其為朋友或家屬所譔，確有至性語者選。

8 意興枯索，及故為恬淡之筆，而其實並無微辭奧義者，不選。

9 小品文字，即短至十數言，而確能自成篇幅者，亦選。

10 文章內容，與學生專習之科目有關係者選。

11 記事文同一題目，而內容有詳略或時代之不同；論辨文同一題目，而內容有全部或一部之反對；或題目雖不同，而所記所論，可以互相參證者；酌選一篇為主篇，餘為附篇，用較小一號之鉛字排印。

12 凡長篇文字，僅選一節者，即以此節為主，其餘為附；用字體分別，庶無任意割裂，首尾不完之弊。

講的方面

1 選定之文，均用西式句學符號；且分全文為若干段，每段後分為若干小節：眉目明晰，便於學生之豫備及自習。

2 每講一文，先命學生自行預備，上課時，僅就3—7五條仔細解釋之。

3 作者所處時代之文學趨勢如何；此時代之文學，優點如何，劣點如何：作者在此時代中，其文字之價值如何；所講之文，能否代表其一生所作文字之全體。

4 艱深之字義，費解之典故，均探求其來歷及出處；其用於本文中之當與不當，與作文時能否倣用，亦詳細說明。

5 古奧之文句，依文法剖析之；且說明其合與不合，及作文時能否倣造。

古人用字用典及造句，儘有謬誤百出，萬萬不宜盲從者，故於4 5兩條，尤為注意。

6 所講之文，如與學生專習之料目有關，則命學生自爲比較的研究；如與西哲學說——普通的而非專門的——可以互相參證或攻辨，則彙述西哲學說之大要，命學生爲比較的研究。

7 前後所講各文，有內容上性質上文體上之類似或反對，一一比較研究之。

8 講述左列各條——並非逐句講述——既畢，學生如於不講處有未能明白者，許其自由發問。但一人發問，即以所問者向全體學生細講之。

9 文中如有引證或相關事實之過於冗長，必彙閱他書始能明白者，即指出書名，令學生自向圖書館借閱，以促其自動之機能。

10 將逐日所講之事項，另編『註解』一份，與『選本』分訂，做"Key"之辦法，於每學年之末，發給學生。

第二項是作文，這比選講尤爲重要。因爲研究文學文的，儘可讀了一世書，自己半個大字不做，尚不失爲『博古通今』的『記醜之士』；至於研究應用文，着手第一步，便抱了『要能作應用文』的目的，故前文所說的選講兩方面，其實都是個『作』字的預備而已。

學生作文之前，我定了十二個注意事項，令其每次作文，取來閱看一過？

1 題目要認得清楚，其主要處，尤須着意。

2 文宜分段。文中意義，當依照層次說出。

3 下筆時應先將全篇大意想定；勿做一句，想一句；做一段，想一段。

4 時時注意字義安適與否？文法妥協與否？意義不與論理學相背與否？

5 作文要有獨立的精神，闊大的眼光，勿落前人窠臼，勿主一家言，勿作道學語及禪語。

6 勿用古字僻字；字義有費解，或未能了解其眞義者，宜多查字典，或以習見字之相當者代之。—有古義已失者，宜用習用之今義。

7 不避俗字俗語，卽全用白話亦可；要以記事明暢，說理透澈爲習文第一趣旨。

8 勿打濫調，勿作無謂之套語，勿故作生硬語；實用文最宜明白曉暢，凡古文家，四六家，八股家之惡習，宜一概避去。

9 引證當記明出處，——如某書某節或某頁，——引用西書，當並列譯文及原文。

10 實用文取迅速主義，篇幅不逾五百字者，限兩小時完篇；過五百字及有特別情形者，可酌量延長。

11 篇幅不論長短，自一二百字至一二千字均可；要以不漏不煩，首尾勻稱，精神飽滿爲合格。

12 字體以明瞭爲佳，亦不必過求工整，免費時刻。

這都是對學生說的話，在教授上，則分爲出題批改兩方面：

出題的方面

1 出一記事文或論文題目，由學生自由作文。（這是老法。）

2 說一段文字，令學生筆述，不許增損原義。

3 譯白話爲文言，或譯文言爲白話。

4 化韻文爲散文。（如古詩及白香山紀事詩，均可改作散文，兼採辭曲。）

5 以『講的方面』第6條研究之結果，令學生撰爲論文或筆記。

6 以一段長冗之文字，令學生删煩就簡，作一短文，其字數至多不得逾原文三分之一。

7 就其專習之科目，出種種應用題目，令學生實地研習。（如紀載實驗，解析學理，辨論，批牘，商業通

信，訂立合同等，各視所專習之科目定之。）

8 以一段文字，抽去緊要，虛字，令學生塡補之。

9 以一篇不通之文字，——或文理不通而意義尚佳之小說雜記等，——令學生細心改訂，不許攙入己意。

10 以一篇文字，顚倒其段落字句，令學生校訂之。

11 以一段簡短之文字，令學生演繹成篇。

12 預先指定一書，或一書之一部分，——其篇幅以一萬字至三萬字為限，且文義不宜高深，要以學生能自行閱看，全無窒礙為度，——令學生閱看，即提綱挈領，作一筆記，或加以論斷，字數不得逾千。

批改的方面

前輩先生批改學生文字，大約不出三途：

一種是專拍學生馬屁，不問通與不通，『把密密的圈兒圈到底』，再加上個很肉麻很惡心的腐敗批語；

一種是老氣橫秋的插爛污，在文卷上畫了無數的『單槓』，『雙槓』，『枷兒』，『靴子』，『瓜子肉』，『螞蟻骨頭』，末了孝敬『不通』二字，便算辦完公事；

一種是認眞得無謂，他把學生的原作，改得體無完膚，面目全變，學生看了，却是莫名其妙。

今欲補救其失，每作一文，必批改二次，討論一次，其手續為——

1 初次批改，只用種種記號，將文中『毛病』，逐一指出。已定之記號，凡二十四種：

× 虛字不妥。	⊠ 用典不當。	⊗ 無謂套語，大可不說。
— 語氣不貫。	米 字義未妥。	十 無理。

△ 全句意義不明。　∠ 中有奪字。(或有應補字。)　∧ 句未完全。

ㄴ 誤寫。　# 不合文法。　[symbol] 濫調當去。

[?] 有誤寫否?　[symbol] 不合論理學。　[symbol] 琢句未善。

｜ 不可解。　[symbol] 應行另起一行。　个 語氣未完。

⊥ 上文無照應。　乙 不必另起一行。　‖ 此字儘可不用。

⊤ 下文無照應。　[symbol] 句太生硬。　[symbol] 句太軟弱。

各記號皆記於字右，遇記號不敷用時，則於字左加一直，而以『眉批』說明其理由。

2 初次批改後，以原卷發還學生，令其互相研究，自行改正；有不能改，或雖有符號指出其毛病，而仍不能知其所以然者，許其詳細質問。

3 學生自行改訂後，另卷謄眞，乃爲第二次之批改。此次不用記號，竟爲塗抹添削，至評判分數，則折衷於初作二作之間。

4 第二次批改後，學生不明瞭處，仍准質問。

我把學生作文應行注意的十二事，和二十四種記號，合刻一本小冊子。其空白處，塡了些古人成語，亦頗有趣味；如——

『纔學，便須知有着力處；旣學，便須知有得力處。』——王守仁。

『習於見聞之久，則事之雖非者，亦莫覺其非矣。』——薛瑄。

『識度曾不畏人，或乃競爲僻字澀句，以駭庸衆，斲自然之元氣；斯又才士之所同蔽，戒律之所必嚴。』

——曾國藩。

此外尚擬編輯『文典講義』一部，以爲讀文作文之補助，其主要材料爲——

甲『助字』用法。

乙 字類通用法。——如『名詞』借作『動詞』，『動詞』借作『形容詞』之類，卽昔人所謂『虛字實用，實字虛用』也。

丙 淺近之修辭學——卽字義是否適當，兩字或數字連接是否妥洽，琢句是否明白乾淨之類。

丁 淺近之論理學——示以用字造句必須斟酌之要點，使不至有「自相矛盾」之弊。

戊 依西洋文法之前例，編「句法圖解」若干節。

我所主張，且已施諸實行之應用文教授法，如是如是。雖不敢如陳獨秀所說『其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是，而不容他人之匡正，』然使有人與我爲『根本上之反對』，我必正色告之曰：

『我苟消耗靑年學子之光陰於無用之地，我必入地獄，諸君速速預備登天堂可也！』

此文所舉種種辨法，有一部分得諸沈尹默先生之匡助，書此誌謝。

嘗試集序

錢玄同

一九一七年十月，胡適之君拿這本嘗試集給我看。其中所錄，都是一年以來適之所做的白話韻文。

適之是現在第一個提倡新文學的人。我以前看見他做的一篇「文學改良芻議」，主張用俗語俗字入文；現在又看見這本嘗試集，居然就采用俗語俗字，并且有通篇用白話做的。「知」了就「行」，以身作則，做社會的先導。我對於適之這番舉動，非常佩服，非常贊成。

但是有人說：現在中華的國語，還未曾製定，白話沒有一定的標準，各人做的白話詩文，用字造句，不能相同，或且采用方言土語，和離文言太遠的句調；這種情形，却也不好。我以為這一層，可以不必過慮。因為做白話韻文，和製定國語，是兩個問題。製定國語，自然應該折衷於白話文言之間，做成一種「言文一致」的合法語言。至於現在用白話做韻文，是有兩層緣故：(1)用今語達今人的情感，最為自然；不比那用古語的，無論做得怎樣好，終不免有雕琢硬砌的毛病。(2)為除舊布新計，非把舊文學的腔套全數删除不可。至於各人所用的白話不能相同，方言不能盡祛，這一層在文學上是沒有什麼妨礙的；並且有時候，非用方言不能傳神；不但方言，就是外來語，也可采用。像集中「贈朱經農」一首，其中有「辟克匿克來江邊」一句，我以前覺得以外來語入詩，似乎有所不可；現在仔細想想，知道前此所見甚謬。語言本是人類公有的東西，甲國不備的話，就該用乙國話來補缺：這『攜食物出遊，即於遊處食之的』意義，若是在漢文裏沒有適當的名詞，就可直用「辟克匿克」來補他，這是就國語方面說的。至於在文學方面，則適之那時在美國和朱經農講話的時候，既然說了這

「辟克匿克」的名詞，那麼這首贈詩裏，自然該用「辟克匿克」，才可顯出當時說話的神情。所以我又和適之說：我們現在做白話文章，寧可失之於俗，不要失之於文。適之對於我這兩句話，很說不錯。

我現在想：古人造字的時候，語言和文字，必定完全一致。因爲文字本來是語言的記號，嘴裏說這個聲音，手下寫的就是表這個聲音的記號，斷沒有手下寫的記號，和嘴裏說的聲音不相同的。拿「六書」裏的「轉注」來一看，很可以證明這個道理：像那表年高的意義的話，這邊叫做 lau，就造個「老」字，那邊叫做 Khau，便又造個「考」字。同是一個意義，聲音小小不同，便造了兩個字，可見語言和文字必定一致。因爲那邊既叫做 Khau，假如仍寫「老」字，便顯不出他的音讀和 lau 不同，所以必須別造「考」字。照這樣看來，豈不是嘴裏說的聲音，和手下寫的記號，不能有絲毫不同。若是嘴裏聲音變了，那就手下記號也必須跟着他變的。所以我說造字的時候，語言和文字必定完全一致。

再看說文裏的「形聲」字：正篆和或體所從的「聲」，儘有不在一個韻部裏的；漢晉以後的楷書字，儘有將說文裏所有的字改變他所從的「聲」的；又有說文裏雖有「本字」，而後人因爲音讀變古，不得不借用別的同音字的。這都是今音與古不同而字形跟了改變的證據。

至於文言和白話的變遷，更有可以證明的：像那「父」「母」兩個字，音變爲 pa，ma，就別造「爸」「媽」兩個字；「矣」字音變爲 li，就別造「哩」字；夫（讀爲扶）字在句末——表商度——音變爲 bo，就別造「啵」字，再變爲 ba 就再借用「罷」字；（夫的古音本讀 bu。）「無」字在句末——表問——音變爲 mo，就借用「麽」字，再變爲 ma，就再別造「嗎」字。（無的古音本讀 mu。）這更可見字形一定跟着字音轉變。

照這樣看來，中華的字形，無論虛字實字，都跟着字音轉變，便該永遠是「言文一致」的了。爲什麼二千年來，語言和文字又相去到這樣的遠呢？

我想這是有兩個緣故：

第一、給那些獨夫民賊弄壞的。那獨夫民賊，最喜歡擺架子。無論什麼事情，總要和平民兩樣，才可以使他那野蠻的體制尊崇起來；像那吃的，穿的，住的，和妻妾的等級，僕役的數目，都要定得不近人情，並且決不許他人效法。對於文字方面，也用這個主義；所以嬴政看了那辠犯的「辠」字，和皇帝的「皇」字（皇字的古寫。）上半都從「自」字，便硬把辠犯改用「罪」字；「朕」字本來和「我」字一樣，在周朝，無論什麼人，自己都可以稱「朕」，像那屈平的離騷第二句云，「朕皇考曰伯庸」，就是一個證據，到了嬴政，又把這「朕」字獨佔了去，不許他人自稱。此外像「宮」字，「璽」字，「欽」字，「御」字之類，都不許他人學他那樣用。又因爲中華國民狠有「尊古」的麻醉性，於是又利用這一點，做起那什麼「制」「詔」「上諭」來，一定要寫上幾個尙書裏的字眼像什麼「誕膺天命」「寅紹丕基」之類，好叫那富於奴性的人可以震驚讚歎。於是那些小民賊也從而效尤，定出許多野蠻的款式來；凡是做到文章，尊貴對於卑賤，必須要裝出許多妄自尊大看不起人的口吻；卑賤對於尊貴，又必須要裝出許多彎腰屈膝脅肩諂笑的口吻。其實這些所謂尊貴卑賤的人，當面講白話，究竟彼此也沒有什麼大分別；只有做到文章，便可以實行那「驕」「諂」兩個字。若是沒有那種「驕」「諂」的文章，這些獨夫民賊的架子便擺不起來了，所以他們是最反對那質樸的白話文章的。這種沒有道理的辦法，行得久了，習非成是，無論什麼人，反以爲文章不可不照這樣做的，若是有人不照這樣做，還要說他不對。這是言文分離的第一個緣故。

第二、給那些文妖弄壞的。周秦以前的文章，大都是用白話；像那「盤庚」「大誥」，後世讀了，雖然覺得佶屈聱牙，異常古奧；然而這種文章，實在是當時的白話告示。又像那「堯典」裏用「都」「兪」「吁」「咈」等字，和現在的白話文裏用「阿呀」「嘎」「呋」「唉」等字有什麼分別？公羊用齊言，楚辭用楚語，和現在的小說裏攙入蘇州上海廣東北京的方言有什麼分別？還有一層，所用的白話，若是古今有異，那就一定

用今語，決不硬嵌古字，強摹古調；像孟子裏說的「洚水者洪水也」，「泄泄猶沓沓也」，這是因為古今語言不同，古人叫「洚水」和「泄泄」，孟軻的時候叫「洪水」和「沓沓」，所以孟軻自己行文，必用「洪水」和「沓沓」，到了引用古書，雖未便直改原文，然而必須用當時的語言去說明古語。再看李耳孔丘墨翟莊周孟軻荀況韓非這些人的著作，文筆無一相同，都是各人做自己的文章，絕不摹擬別人。所以周秦以前的文章很有價值。到了西漢，言文已漸分離。然而司馬遷做史記，采用尚書，一定要改去原來的古語，做漢人通用的文章：像「庶績咸熙」改為「衆功皆興」，「嚚庸可乎」改為「頑凶勿用」之類，可知其時言文雖然分離，但是做到文言，仍舊不能和當時的白話相差太遠；若是過於古奧的，還是不能直用。東漢王充做論衡，其「自紀」篇中有曰：「論衡者，論之平也。口則務在明言，筆則務在露文。」又曰：「言以明志；言恐滅遺，故著之文字；文字與言同趨，何為猶當隱閉指意？」又曰：「經傳之文，賢聖之語，古今言殊，四方談異也。言當事時，非務難知，使指隱閉也。」這是表明言文應該一致；什麼時代的人，便用什麼時代的話。不料西漢末年，出了一個楊雄，做了文妖的「原始家」。這個文妖的文章，專門摹擬古人；一部法言，看了真要叫人惡心；他的辭賦，又是異常雕琢。東漢一代，頗受他的影響。到了建安七子：連寫封信都要裝模做樣，安上許多浮詞。六朝的駢文，滿紙堆垛詞藻，毫無真實的情感；甚至用了典故來代實事，删割他人名號去就他的文章對偶；打開文選一看，這種拙劣惡濫的文章，觸目皆是。直到現在，還有一種妄人說：「文章應該照這樣做」，「文選文章為千古文章之正宗」。這是第一種弄壞白話文章的文妖。唐朝的韓愈柳宗元，矯正「文選派」的弊害，所做的文章，却很有近於語言之自然的。假如繼起的人能夠認定韓柳矯弊的宗旨，漸漸的回到白話路上來，豈不甚好。無如宋朝的歐陽修蘇洵這些人，名為學韓學柳，却不知道韓柳的矯弊，但會學韓柳的句調間架，無論什麼文章，那「起承轉合」，都有一定的部位。這種可笑的文章，和那「文選派」相比，真如二五和一十，半斤和八兩的比例。明清以來，歸有光方苞姚鼐曾國藩這些人拚命做韓柳歐蘇那些人的死奴隸，立了什麼「桐城派」的

名目，還有什麼「義法」的話，攪得昏天黑地。全不想想，做文章是爲的什麼？也不看看，秦漢以前的文章是個什麼樣子？分明是自己做的，偏要叫做「古文」，但看這兩個字的名目，便可知其人一竅不通，毫無常識。那曾國藩說得更妙，他道：「古文無施不宜，但不宜說理耳，」這眞是自畫供招，表明這種「古文」是最沒有價值的文章了。這是第二種弄壞白話文章的文妖。這兩種文妖，是最反對那老實的白話文章的。因爲做了白話文章，則第一種文妖，便不能搬運他那些垃圾的典故，肉麻的詞藻；第二種文妖，便不能賣弄他那些可笑的義法，無謂的格律。並且若用白話做文章，那麼會做文章的人必定漸多，這些文妖，就失去了他那會做文章的名貴身分，這是他最不願意的。

現在我們認定白話是文學的正宗：正是要用質樸的文章，去剷除階級制度裏的野蠻款式；正是要用老實的文章，去表明文章是人人會做的，做文章是直寫自己腦筋裏的思想，或直敘外面的事物，並沒有什麼一定的格式。對於那些腐臭的舊文學，應該極端驅除，淘汰淨盡，才能使新基礎穩固。

以前用白話做韻文的，卻也不少；詩經楚辭，固不消說。就是兩漢以後，文章雖然被那些民賊文妖弄壞；但是明白的人究竟也有，所以白話韻文，也曾興盛過來；像那漢魏的樂府歌謠，白居易的新樂府，宋人的詞，元明人的曲，都是白話的韻文；——陶潛的詩，雖不是白話，卻很合於語言之自然；——還有那宋明人的詩，也有用白話做的。可見用白話做韻文，是極平常的事。

現在做白話韻文，一定應該全用現在的句調，現在的白話。那「樂府」「詞」「曲」的句調，可以不必效法；「樂府」「詞」「曲」的白話，在今日看來，又成古語，和三代漢唐的文言一樣。有人說；做曲子必用元語。據我看來，曲子尚且不必做，——因爲也是舊文學了——何況用元語？即使偶然做個曲子，也該用現在的白話，決不該用元朝的白話。

上面說的，都是很淺近的話，適之斷沒有不知道的；並且適之一定還有高深的話可以教我。不過我的淺

見，只有這一點，便把他寫了出來，以博適之一笑。

一九一八年，一月，十日。錢玄同。

文學革新申議

傅斯年

中國文學之革新，醞釀已十餘年。去冬胡適之先生草具其旨，揭於「新青年」，而陳獨秀先生和之。時會所演，從風者多矣。愚以爲此個問題，含有兩面：其一，對於過去文學之信仰心，加以破壞；其二，對於未來文學之建設，加以精密之研究。過去文學，乃歷史上之出產品。其不全容於今日，自不待智者而後明。故破壞一端，在今日似成過去，但於建設上討論而已。然以愚近中所接觸者言之，國人于此抱懷疑之念者至多。惡之深者，斥爲邪說，稍能容者，亦以爲異說高論，而不知其爲時勢所造成之必然事實。國人狃于習俗，此類恆情，原無足怪。然欲求新說之推行，自必於舊者之不合時宜處，重申詳釋，方可奏功。然則破壞一端，尙未完全過去。此篇所說，原無宏旨，不過反覆言之，期於共喻而已。

本篇所陳，紛雜無次，綜其大指，不外三端。一，爲理論上之研究。就文學性質上以立論，而證其本爲不佳者。二爲歷史上之研究。泛察中國文學升降之歷史，而知變古者恆居上乘，循古者必成文弊。三，爲時勢上之研究。今日時勢異乎往者。文學一道，亦應有新陳代謝作用。爲時勢所促，生於茲時也。此外偶有所涉，皆爲附屬之義。

今試作文學之界說曰，「文學者，羣類精神上之出產品，而表以文字者也。」此界說中有「羣類精神」上出產品之總，（Genus）與「表以文字」之差。（Difference）歷以論理形式，尙無舛謬。文學之內情本爲精神上之出產品，其寄託之外形本爲文字。故就質料言之，此界說亦能成立。旣認此界說爲成立，則文學之宜革

不宜守，不待深思而解矣。文學特精神上出產品之一耳。（Genius 必為複數）他若政治社會風俗學術等，皆羣類精神上出產品也，以羣類精神為總綱，而文學與政治社會風俗學術等為其支流。以羣類精神為原因，而文學與政治社會風俗學術等為其結果。文學既與政治社會風俗學術等同探本於一源，則文學必與政治社會風俗學術等交互之間有相聯之關係。易言之，即政治社會風俗學術等之性質皆為可變者，文學亦應為可變者。政治社會風俗學術等為時勢所迫概行變遷，則文學亦應隨之以變遷，不容獨自保守也。今知政治社會風俗學術等性質本為變遷者，則文學可因旁證以審其必為變遷者。今日中國之政治社會風俗學術等皆為時勢所挾大經變化，則文學一物，不容不變。更就具體方面舉例言之，中國今日革君主而定共和，則昔日文學中與君主政體有關係之點，若頌揚鋪陳之類，理宜廢除。中國今日除閉關而取開放，歐洲文化輸入東土，則歐洲文學中優點為中土所無者，理宜采納。中國今日理古的學術已成過去，開後的學術將次發展，則於重記憶的古典文字，理宜洗濯，尙思想的益智文學，理宜孳衍。且文學之用，在所以宣達心意。心意者，一人對於政治風俗社會學術等一切心外景象所起之心識作用也。政治社會風俗學術等一切心外景象俱隨時變遷，則今之心意，自不能與古人同。而以古人之文學達之，其應必至於窮。無可疑者。知政治社會風俗學術等應為今日的而非歷史的，則文學亦應為今日的而非歷史的。晚周有晚周特殊之政俗，遂有晚周特殊之文學。兩漢有兩漢特殊之政俗，遂有兩漢特殊之文學。南朝有南朝特殊之風俗，遂有南朝特殊之文學。降及後代，莫不如此。理至明也。

且精神上之出產品，不一其類，而皆為可變者。同由其所從出之精神，性質變動，遷流不居。子生於母，自應具其特質。精神生活本有創造之力。故其現於文學而為文學之精神也，則為不居的而非常住的，無盡的而非有止的，創造的而非繼續的。今吾黨所以深信文學之必趨革新，而又極望其革新者。正所以尊崇吾國之文學，愛護吾國之文學，推本文學之性質，可冀其輝光日新也。或者竟欲保持舊觀，以往古之文學，達今日之政治學問。一聞革新之論，實不能容。揆彼心理，誠謂今日以往之文學，造乎其極，蔑以加矣。夫造乎其極，蔑

以加者，止境也，即死境也。口持存國粹之言，乃竟以文學末日待之。何不肖不祥至於斯也。保存國粹之念，誰則讓人。惟其有保存國粹之念，而思所以保存之道，然後有文學革新之談。猶之欲保存中國，然後扑滿清政府而建共和耳。

中夏文學之殷盛，肇自六詩，踵於楚辭。（此就屈宋景言，不包漢世楚辭。）全本性情，直抒胸臆，不爲詞限，不因物拘。雖敷陳政教，褒刺有殊，悲時憫身，大小有異。要皆「因情生文」，而情不爲文制也。惟其以感慨爲主，不牽詞句，不矜事類，故能吐辭天成，情意備至。而屈宋之文，遂能「決乎若翔風之運輕赧，灑乎若元泉之出乎蓬萊而注渤澥。」降及漢世，政教失而學術息，章句興而性靈蔽。武功方張，吐辭流于夸誕。小學深修，奇字多入賦篇。獨夫在上，諛聲大作。心靈不起，浮泛成文。故能義貧而詞富，情寡而文繁。炫耀博學，夸張聲勢，大而無當，放而無歸，瓠落而無所容。於是六義大圄，夷爲三倉附庸，抒情之文，變作隸胥之錄。相如唱之，楊雄和之，猶然天下從風，斯文敝之始也。東京以還，此道更盛。京都之製，全無性靈。堆積爲工，誕夸成性。而性靈亦爲文詞所拘，末由發展。建安黃初之間，曹王特出。子建之詩，直追枚李。仲宣之賦，大革漢風。浮詞去而氣質尙，上躋乎變風變雅之間，非舍本逐末之賦家所能比擬。誠文學界中一大革新，亦是文學一大進化。無如狂瀾方挽，迷涂又生。渡江而後，「詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。」文學依附玄家，不能自立。謝容易以光景之文，斯足美矣。而乃「啟心閑繹，託辭華瞻，巧倚迂回」。「晦澀費解」。以貴族之習氣，合山林之幽阻，不謂爲文弊不可也。則有吟哢性情。反貴用事。天才短謝，物類乃崇。「崎嶇牽引」，「拘攣補衲」。「唯覩事類，頓失精采」。「大明太始中，文章殆同書抄」矣。又如沈約制韻，「使文徒拘忌，傷其眞美」。性靈汨沒，不知其幾何也。簡文變古，淫豔當途。聲色使人目懸，蕩情致人心亂。豈僅害於文章，亦大傷于世道。徐庾承其流化，辭重情輕之倒置，積重難返矣。其於六代之中，「前不見古人，後不見來者，」獨闢致遠之境，不染斲辭之病，起江東之獨秀者，則陶潛其人也。（以上略本鍾嶸劉

總二家言及五代諸史傳論）隋唐之間，清風乃振。煬帝太宗皆有變古之才。而開元之間，李杜挺起，除六朝之文弊，啟文囿之封疆，性靈大宏矣。降及元和，徵之宮詞，婦人能解，香山樂府，全寫民情。革險阻而趨平易，舍小己以入羣倫。又有昌黎柳州，作範其間，除人造之儷辭，反天然之散體。論其造詣所及，柳則大啓後世小說家刺時之旨，（唐代小說本盛，然柳州之旨，却與當時蕪濫卑劣者不同，）又爲持論者示精確之準的。韓則論文論學，皆啟有宋一代之風化。（別有詳論）于駢體橫被一世之際，獨不惜人之「大怪」。於是開元元和之間，詩文俱革舊觀。言乎文情，靡靡者易爲積健，拘文者易爲直抒，辭重者易爲情重。體漸通俗，市語入文。况述社會，略見端倪。言乎文體，又多有創作。七言長風，至李杜始成體製，至香山乃能紀事。七律排律雖不始於此時，而創作奇格，實出杜公。太白古樂府，尤復一篇一格，句法長短參差，竟空前而絕後。又漢樂府之遺意，久已乖亡。晉宋以降。廟堂之製，則摹古不通；燕寢之作，則輕豔浮淺。唐世詞張而樂離，樂府之爲用已不可存。太白香山獨創新聲以應之，後世名之曰詞，遂成宋金元明新文學之前驅，斯又足貴也。然則開元元和之間，又爲文學界中一大革新，亦是文學一大進化。曠觀此千年中，變古者大開風流，循舊者每況愈下。文學不貴師古，不難一言斷定也。歷觀楚漢至今二千年中文學升降之跡，則有因循前修，逐其末流，而變本加厲者。若楊馬之承屈景，南朝之承魏晉，北宋吳蜀六士之承韓公。皆於古人已具之病，益之使深，終以成文弊。又有不關新境，全摹古人，若明清二代諸家之復古，極其能事，不過「優孟衣冠」，而其自身已無存在之價值，更何論乎性情之發展。別有挾古人之糟粕，當風化之已沫，斲成新體，專刻皮鞹。如樊南之四六，歐王之宋駢，內心疲茶不存，豈有不枯薄者耶。至爲曹王變古，獨開宗風。李杜韓柳，俱啟新境。宋詞元曲，尤多作之自我。惟其不襲古人，故能獨標後代也。凡此四格，因革各異，良劣有殊。宏治嘉靖復古之風，至今未斬。雖所託因人不同，其舍己則一。不以摹擬爲門徑，竟以摹擬爲歸宿。縱能希抗古人，亦僅爲其奴隸，（詞曲本宋元新文學自明清復古家作之亦復同流合汚）斯乘之最下者也。若夫刻其皮鞹，逐其末流，一則徒辨乎體

貌，一則流連而忘歸，亦非宏實之塗也。此三者均未脫離古人，其能附驥尾而行以傳於後者，幸也。明清復古之文。尤少談之者。既無殊特之點，既無殊特之位置。而今之惑人猶復以步趨古人爲名高，豈非大左乎。革新諸家，亦多詭詞復古。故太白則曰，「聖代復遠古，垂衣貴淸眞。」昌黎則曰，「非兩漢之書不敢觀」。詞曲不襲前人矣，猶裝其門面曰，「古樂府之遺」。斯由貴古賤今，華人恆性。語人自作古始，聽者將掩耳而走，何如因利乘便，詭辨以爲名高乎。且所謂變古者，非繼祖龍以肆虐。束文藉而不觀。賢者識其大者，不賢者識其小者。儘可取爲我用。但能以「我」爲本，而用古人，終不爲古人所用，則正義幾矣。易曰，「革之時義大矣哉」，變動不居，推陳出新。今雖無人提倡文學革命，而時勢要求，終不能自已也。

古典文學所由成立之歷史，殊不足觀也。周秦諸子動引古人，凡所持論，必謂古之道術有在於是者。此則求徵以信人，取喻以足理，莊子所謂重言與後世之古典文學渺不相涉者也。自西漢景武以降，辭賦家蠭起。雖具環瑋之才，而乏精密之思。欲爲無盡之言，必敷枝葉之辭。義少文多，自當取貴於事類。事類客也，今則變爲主。所以足言也。今則言足猶取事類。臃腫不治尾大不掉之病，此其肇端也。又詞賦家之意旨，原不剴切。取用於質言，將每至於詞窮，幸能免於詞窮，亦未足以動人。故利用事類之含胡，以爲進退申縮之地，利用事類之煒燁，以爲引人入迷之方，此古典文學所由成立之第一因也。兩漢章句之儒，博於記誦，貧於性情。發爲文章，自必炫其所長，藏其所短。引古人之言以爲重，取古人之事以相成，當其能事於事古，其流乃成堆砌之體。斯風流傳，久而不沫。於是書按之文，字林之賦，充斥於文苑。京都之作，人且以方物志待之矣。此古典文學所由成立之第二因也。魏晉以降，浮夸流爲妄言。禹域未一，而曰「肅愼貢矢，夜郎請職。」克敵未竟，而曰「斬俘部衆。以萬萬計」。但取材於成言，初無顧於事實。則直爲古人所用。而不能用古人矣。斯習所被，遂成不作直言，全以古事代替之風。此古典文學所由成立之第三因也。降及齊梁。聲律對偶，刻削至嚴。取事，取類，工細已深。概以故事代今事。不容質說。古典文學之體於是大定。自斯而後，衆家體製，爲古典

主義所範者多矣，尋其流弊，則意指爲古典所限，而莫能盡情。文詞爲古典所蔽，而莫由得眞。發展性靈之力爲記憶古典所奪，而莫能盡性，文以足言之用，全失其效，且反爲言害矣。故綜此四端，可一言以蔽之，曰，舍本逐末而已。今文學所以急待改革者，正求置末務本。於此舍本逐末之古典文學，理宜加以掊擊。然用古典能得足志足言之效者，卽不可與古典文學同在廢置之列。古典原非絕對不可用，所惡於古典者文學，爲其專用古典而忘本也。陳仲甫先生曰，「行文本不必禁止用典，惟彼古典主義，乃爲典所用，而非用典也，是以薄之耳。」誠深得其情之言也。

欲知今後文言之宜合，當先知上古文言何由分判太古文言，固合而不離也。周誥殷盤，詰屈聱牙，正由以語入文，古今語異，乃不可解耳。（今人惡白話以爲不古而中國第一部書卽以白話爲之託詞名高者其可以已乎）古人竹簡繁重，流傳端賴口耳。欲口耳之易傳，必巧飾其詞。雜以駢句，潤以聲節。浸成修整之文，漸遠天然之語。不觀尙書之多韻語偶辭乎，斯文言分離第一步也。周承二代之後，郁乎其文。大夫行人，多聞博古，自能吐辭溫潤，動引故言。孔子謂誦詩可以專對，專對之尙文可知也。左傳載行人之語多有雷同者，其刻畫可知也。士夫之言日美，遂爲文章之宗，農牧之言仍質，乃成市語之體。斯文言分離第二步也。秦漢以還，動多師古，不敢如晚周之世，以當時語言爲文章。（諸子之中自荀子等數家外多用當時通用之語著之竹帛卽論語亦然也）而文言分離之象大定。斯其第三步也。然漢魏六朝之文，內情終不遠離於語言。史記漢書，多載彼時市語，學者詁經，好引當代方言。二陸往來之書，竟通篇爲白話焉。魏晉以降，文章典麗，語言稱是。晉書博物志世說新語等所載當時口語，少因筆削，概由直錄。齊梁韻學入文，亦入於語。周徒顒之，雙聲疊韻，鏗鏘其話言。至於隋唐，此風不替。李密隔河數宇文化及罪，化及不解，曰，「何須作書語耶」。化及粗頑，自不解書語，然密既鬻諸口說，必彼時上流用之也。循上所言之事實以觀察之，可得四間。第一，中國語文之分離，強半爲貴族政體所造成。貴族之性，端好修飾，吐辭成章，亦復如是。今苟不以高華典貴爲文章之正宗，

即應多取資言。且貴族之政，學不下庶人，文言分離，無害於事也。今等差已泯，羣政交興，既有文言通用於士流，復有俗語傳行於市民。俗語著之紙墨，別為白話文體。於是一羣之中，差異其詞。言語文章之用，固所以宣情，今則反為隔陔情意之具。與其棼然淆亂，難知其辨，何若取而齊之，以歸于一乎。第二，語文體貌雖異，而性情相關。一代文辭之風氣，必隨一代語言以為轉變。今世有今世之語，自應有今世之文以應之，不容借用古者。與其於今世語言之外，別造今世之文辭，勞而無功，又為普及智慧之阻，何如即以今世語言為本，加以改良，而成文言合一之器乎。第三，論語所用虛字，全與尚書違。屈景所用，若「羌」「些」者，又為他國所無。彼所以勇於作古者，良由聲氣之宜，非已死虛字所能為。故不以時語為俚，不以方言為狹。惟其用當時之活虛字，乃能曲肖神情，此白話優於文言一鉅點也。第四，史記漢書以下，何以必雜當代白話，二陸書簡，何以必用市語。豈非由白話近眞，文言易於失旨乎。史記云，諸君必以為便國家，漢書易為文言，朵氣極矣。且宋人語錄，全以白話為之。議者將曰，理學家不重文章也，從事文辭，勞費精神，有妨於研理也，玩物而喪志也。此皆淺言也。文不盡言，言不盡意。言語本為思想之利器，用之以宣達者。無如思想之體，原無涯略，言語之用，時有困窮。自思想轉為言語，經一度之翻譯，思想之失者，不知其幾何矣。文辭本以代言語，其用乃不能恰如言語之情。自言語再為文辭，經二度之翻譯，思想之失者，更不知其幾何矣。苟以存眞為貴，即應以言代文。一轉所失猶少，再轉所失遂鉅也。且唐宋詩人，多用市語，詞曲之體，幾盡白話，固為其切合人情。以之形容，恰得其宜，以之達意，畢肖心情。今猶有卑視白話者，豈非大惑乎。

今世流行之文派，得失可略得言。桐城家者，最不足觀，循其義法，無適而可。言理則但見其庸訥而不暢微恉也，達情則但見其陳死而不移人情也，紀事則故意顛倒天然之次敘，以為波瀾，匿其實相，造作虛辭，曰，不如是不足以動人也。故析理之文，桐城家不能為，則飾之曰，文學家固有異夫理學也。疏證之文，桐城家不能為，則飾之曰，文章家固有異夫樸學也。抒感之文，桐城家不能為，則飾之曰，古文家固有異夫駢體

也。舉文學範圍內事，皆不能爲，而忝顏曰文學家。其所謂文學之價值，可想而知。故學人一經瓣香桐城，富於思想者，思力不可見，博於學問者，學問無由彰。長於情感者，情感無所用。精於條理者，條理不能常，由桐城家之言，則奇思不可爲訓，學問反足爲累。不崇思力，而性靈終歸泯滅。不尙學問，而智識日益空疏。託辭曰「庸言之謹」，實則戕賊性靈以爲文章耳。桐城嫡派無論矣，若其別支，則惲子居異才，曾滌笙宏才，所成就者如此其微，固由於桎梏拘束，莫由自拔。錢玄同先生以爲「謬種」，蓋非過情之言也。世有爲桐城辨者，謂桐城義法，去泰去甚。明季末流文弊，一括而去之。余則應之曰，桐城遵循矩矱，自非張狂紛亂者所可呵責，然吾不知桐城之矩矱果何矩矱也。其爲蕩蕩平平之矩矱，後人當遵之弗畔。若其爲桎梏心靈戕賊性情之矩矱，豈不宜首先斬除乎。

中國本爲單音之語文，故獨有駢文之出產品。論其外觀，修飾華麗，精美絕倫。用爲流連光景憑弔物情之具。未嘗無獨到之長也。然此種文章，實難能而非可貴，又不適用於社會。將來文學趨勢大遷，祇有退居於「歷史上藝術」之地位，等於鼎彝，供人玩好而已。且駢文有大病根存，卽導人僞言是也。模稜之詞，含胡之言，以駢文達之，恰充其量。告言之文，多用駢體，利其情之易於伸縮，進退皆可也。今新文學之偉大精神，卽在篇篇有明確之思想，句句有明確之義蘊，字字有明確之概念。明確而非含胡，卽與駢文根本上不能相容。尙旨而不縟辭，又與駢文性質上渺不相涉。況含胡模稜，無信之詞也。專用譬況，遁辭之常也。駢文之於人也，教之矜伐，誨之嚴飾，啟其意氣，泯其懿德。學之而情爲所移，便將與鳥獸草木蟲魚不羣，而不與斯人之徒相與。欲其有濟於民生，作輔於社會，誠萬不可能之事。而況六朝文人多是薄行，鮮有令終，誦其詩，讀其文，與之俱化。上焉者，發爲遊仙之想，中焉者，流成頹唐之氣，下焉者，浸變淫哇之風。今欲崇誠信而益民德，寫人生以濟羣類，將何用此駢體爲也。

龔定菴久與汪容甫魏默深號稱三家，今更磅礴海內，尋其獨立不羈，自作古始，曷嘗不堪服膺。生逢桐城

滑澤文學盛行之日，又當試帖四六混合體之駢文家角立之時，獨能希抗諸子，高振風骨，可以爲難矣。然而佶屈聱牙，不堪入口，既乖「妖字」之條，又違「易造難識」之戒。故爲驚衆之言，實非高人之論，多施僻隱之字，又豈達者之爲。用辭含胡，等於駢體，扁然自大，類於古文。文章本以宣意，何必深其壁壘乎。張皋文等好作難解之文，固可與龔氏齊視。余嘗讀其賦鈔序黃山賦諸篇，幾乎不能句讀。窮日夜力以釋之，及乎既解，則又卑之無甚高論，果何用此貌似深奧者爲也。故龔氏之變當時文體則是矣，惜其所變者未當。彼龔氏者，文學界中不中用之怪傑也。

自汪容甫李申耆標舉三國晉宋之文，創作駢散交錯之體，流風所及，於今爲盛。章太炎先生其挺出者也。當漢人制文，每牽於章句。梁後儷體，專務乎雕琢。唐宋不免於粗獷。清代盡附於科舉。（散文與八股合駢文與試帖詩賦合）以三國晉宋疏通致遠之文當之，則皆望風不及。苟非物換時移，以成今日之世代者，雖持而勿墜可也。無若時勢之要求，風化之浸變，陳詞故誼，將不適用於今日。魏晉持論，固多精審，然以視西士邏輯家言，尚嫌牽滯句文，差有浮辭。其達情之文專尚「風容色澤放曠精清」，衡以西士表象寫實之文，更覺舍本務末，不切羣情。故論其精神，則「意度格力，固無取焉。」論其體式，則「簡慢舒徐，斯爲病矣。」況文學本逐風尚爲轉移，今不能以世說新語爲今後之風俗史，即不能以三國晉宋文體爲今後之正家，理至顯也。

西方學者有言，「科學盛而文學衰」。此所謂文學者，古典文學也。人之精力有限，既用其精力於科學，又焉能分神於古典，故科學盛而文學衰者，勢也。今後文學既非古典主義則不但不與科學作反比例，且可與科學作同一方向之消長焉。寫實表象諸派，每利用科學之理，以造其文學，故其精神上之價值有迥非古典文學所能望其肩背者。方今科學輸入中國，違反科學之文，勢不能容，利用科學之文學，理必孳育。此則天演公理，非人力所能逆從者矣。

平情論之，縱使今日中國猶在閉關之時，歐士文化猶未輸入，民俗未丕變，政體未革新。而鄉愿之桐城，

淫哇之南社，死灰之閩派，橫塞域中。獨不當起而剪除，爲末流文弊進一解乎。而況文體革遷，已十餘年，辛壬之間，風氣大變。此蘊釀已久之文學革命主義，一經有人道破，當無有間言。此本時勢迫而出之，非空前之發明，非驚天之創作。始爲文學革命論者，苟不能制作模範，發爲新文，僅至於持論而止，則其本身亦無何等重大價值，而吾輩之聞風斯起者，更無論焉。若於此猶存懷疑，非拘墟於情感，卽闕乏於長識。此篇所言。全無妙義，又多盈辭，實已等於贅旒。今後但當從建設的方面有所抒寫。至於破壞既往，已成定論，不待煩言矣。

文言合一草議

傅斯年

文辭遠違人情，語言切中事隱，月前著文，抒其梗概，今卽不復贅言。廢文詞而用白話，余所深信而不疑也。雖然，廢文詞者，非舉文詞之用一括而盡之謂也。用白話者，非卽以當今市語爲已足，不加修飾，率爾用之也。文言分離之後，文詞經二千年之進化，雖深蕪龐雜，已成陳死，要不可謂所容不富。白話經二千年之退化，雖行於常世，恰合人情，要不可謂所蓄非貧。以白話爲本，而取文詞所特有者，補苴罅漏，以成統一之器，乃吾所謂用白話也。正其名實，與其謂「廢文詞用白話」，毋寧謂「文言合一」，較爲愜允。文言果由何道以合一乎？欲答此題，宜先辨文詞與言語之特質，卽其特質，別爲優劣，取其優而棄其劣，夫然後歸於合一也。切合今世，語言（下文或作語言，此作白話或作俗語，同是一詞。）之優點。其劣點，乃在用時有不足之感。富滿充盈，文詞之優點。其劣點，乃在已成過往。故取材於語言者，取其質，取其簡，取其切合近世人情，取其活潑饒有生趣。取材於文詞者，取其文，取其繁，取其名詞剖析毫釐，取其靜狀充盈物量。本此原則，制爲若干規條，將來制作文言合一之文，應用此規條而弗畔，庶幾預於事前，不至陷咎於事後也。

難者曰，文言合一，自然之趨向，不需人爲的指導，尤不待人爲的拘束。故作爲文言合一之詞，但存心乎以白話爲素質，而以文詞上之名詞等補其闕失，斯已足矣。制爲規條，誠無所用之也。予告之曰，文言合一之業，前此所未有，是創作也。凡創作者，必愼之於事前。率爾操觚，動輒得咎。苟先有成算，則取舍有方，斯不至於取文詞所不當取，而舍其不當舍，舍白話所不當舍，而取其不當取。文言合一，亦不易言矣。何取何

舍，未可一言斷定。與其渾然不辨，孰若詳制規條，俾取舍有所遵率。精於方者成於終，易於始者賺於後。謂此類規條爲無用，猶之斥世間不應有修詞業也。

此類規條，說之良非易易。以蒙孤陋，於此安所容喙。雖然，一得之愚，容有一二可采，姑拉雜寫成一時所見到者，求正於高明也。

（一）代名詞全用白話。「吾」「爾」「汝」「若」等字，今人口中不用爲常言。行於文章，自不若「你」「我」「他」等之親切，此不待煩言者也。

（二）介詞位詞全用白話。此類字在白話中無不足之感（代詞亦然。）自不當舍活字而用死字。

（三）感歎詞宜全取白話。此類原用以宣達心情，與代表語氣。一個感歎詞，重量乃等於一句或數句。以古人之詞，表今人之心情與語氣，隔膜至多，必至不能充滿其量，而感歎之效用，於以喪失。如曰「嗚呼」。不學者不解其何謂也，學者解之，要不親切。不能直宣聲氣，猶待翻譯，一經翻譯，效用失矣。「哀呀」雖不可與道古，用於當今，差勝於「嗚呼」。一切感詞，皆如是觀，不待一一舉列。

（四）助詞全取白話。蓋助詞所以宣聲氣，猶之感歎。以宣古人聲氣者宣今人，必不切合。「焉」「哉」「乎」「也」等，全應廢棄，宜以「拉」「了」「麼」「呀」等字代之。

（五）一切名靜動狀，以白話達之，質量未減，亦未增者，即用白話。曰「食」不如曰「吃」，曰「飲」不如曰「喝」，曰「嬉」不如曰「玩」也。俗語少小所習，入人者深。文辭後來所益，入人者淺。故吾人聆一俗語，較之聆一同義之文言，心象中較爲清楚。談書時不能得明確之意象，聆人言語即不然，亦此理也。此語言之特長，應保持勿失者也。

（六）文詞所獨具，白話所未有，文詞能分別，白話所含混者，即不能曲徇白話，不采文言。『今言道義，其旨固殊也。農牧之言「道」（即白話。）則曰「道理」，其言「義」亦曰「道理」。今言「仁人」「善

人」，其旨亦有辨也。農牧之言「仁人」則曰「好人」，其言「善人」亦曰「好人」。更文籍而從之，當何以爲別。里閭恆言，大體不具也。』（章太炎先生膻書『正名雜義。』）

世有執「大體不具」之說，菲薄白話者。白話之不足應用，何能諱言。不思所以補苴，并其優點亦悍然斥廢，因噎廢食之方耳。文言合一，所以優於專用白話者，即在能以文詞之長，補白話之缺。缺原可補。又焉能執其缺以爲廢棄之口實也。

（七）白話之不足用，在於名詞，前條舉其例矣。至於動靜疏狀，亦復有然。不足，斯以文詞益之，無待躊躇也。例如狀況物象之詞，用文詞較用俗語爲有力者，便用文詞。如「高明」「博大」「莊嚴」等，倘用俗語以代之，意蘊所存，必然銳減。蓋中國今日之白話，樸素已極。此類狀況之詞，必含美或高之德性，非素質者所畜有。一經俗語代替，便大減色也。

（八）在白話用一字，而文詞用二字者，從文詞。在文詞用一字，而白話用二字者，從白話。但引用成語，不拘此例。

中國文字，一字一音，一音一義，而同音之字又多，同音多者，幾達百數。因同音字多之故，口說出來，每不易於領會，更加一字以助之，聽者易解矣。如唐曰「有唐」，夏曰「有夏」，邾曰「邾婁」，吳曰「句吳」，皆以虛字助之，使聽者易解也。三代秦漢，多用雙聲疊韻之字，又有重詞，駢詞。儘可以一字表之，乃必析爲二者，獨音故也。然則複詞之多，單詞之少，出於自然，不因人之好惡。今糅合白話文詞，以爲一體，因求於口說手寫兩方，盡屬便利。易詞言之，手寫出來而人能解。口說出來而人能會。如此，則單詞必求其少，複詞必求其多，方能於誦說之時，使人分曉。故白話用一字，文詞用二字者，從文詞。白話用二字，文詞用一字者，從白話。如文詞曰「今」，白話曰「現在」，舍「今」而用「現在」。文詞曰「往」，白話曰「過去」，舍「往」而用「過去」。「今」「往」一音之字，聽者易混。「現在」「過去」二音之詞，聽者難淆。

此孫卿所謂『單不足以喻則彙』也。然引用成語，不拘此例。如曰「往事已非」，不必改「往」以就「過去，」既是成語，聽者夙知，又有他字助之，更不易淆也。

（九）凡直肖物情之俗語，宜儘量收容。此種詞最能肖物，故最有力量。文心雕龍云，『灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲爲出日之容，瀌瀌擬雨雪之狀，喈喈逐黃鳥之聲，喓喓學草蟲之韻，皎日嘒星，一言窮理，參差沃若，兩字窮形。』此均直有物情之字。詩經之文所以獨貴者，善用斯品即其一因。「灼灼」等在今日爲文言，在彼時爲白話。以古例今，凡俗語中具此性質者，宜不避俚倍，一概收容。例如「乒乓」「叮噹」「飄飄」「遙遙」之類，無論雅俗，皆不可捐。又如「軟」「硬」「快」「慢」「粗」「細」等，其聲亦有物情。「軟」字發聲較柔，「硬」字發聲較剛，「快」字發聲疾，「慢」字發聲遲，「粗」字發聲粗，「細」字發聲微，此種直效物情之字，最爲精美。（此所舉列數字，以言語文字學之眼光觀其變遷之跡，各有其轉化之歷史。今俱存而不論，但就今人口中發音之情形論之，無庸執詁訓以衡吾言也。）萬不可以相當之文言代之。若「依依」等字，今世俗言雖已不用，而酷肖物情，蔑以復加，偶一采納，固不患人之不解也。

（十）文繁語簡，而量無殊者，卽用白話。文詞白話文法有殊者，卽從白話。出詞貴簡，簡則聽者讀者用力少，用力少故生效大。又貴次敍天然，次敍天然則聽者或讀者用力少，用力少故生效大。人心之力，用於聆讀時，爲量有限。先之以繁言紊敍，彼將用其心於解譯文句，又焉能分費精神，會其概觀。文簡語繁之時，何所取舍，此條中姑不置論。若當文繁語簡之際，自宜從語會文，又文詞中之文法，在古人原爲自然，在今人已成過往，反似人造，不如語言中之文法，切合今世人情。故舍彼就此。

以上所舉，乃一時率爾想到。不盡不詳，尤恐不當，更不合論理的排列。將來續有所悟，再補益之也。

凡各條例，原本於一，卽取白話爲素質，而以文詞所特有者補其未有，是也。此語言之極易，行之甚難。本篇略舉數端，以見百一。苟爲條貫之研究，充盈其量，可成一部文言合一的修詞學。

此外尚有八事，願與談文言合一與制定國語者一榷商之。

第一　文言合一，趨向由於天成，設施亦緣人力。故將來合一後之語文，與其稱之曰天然，毋寧號之以人造也。有人造之跡，斯不妨以最近修辭學言語學上所發明要理加之使入，以成意匠之文。夫然後有尙之價値，視今之文辭白話二端，均有特出者。（此言其可加入。若有與中國文法不能相容之處，不可勉強以成文離之象。）

第二　文言合一者，歸於同之謂也，同中而異寓焉。作爲論學論理之文，不能與小說戲曲同其糅合文詞白話之量。易詞言之，論學論理，取資於白話者較多，小說戲曲較少。有其異，不害其爲同，有其同，不應泯其異。然則合一後遣詞之方，亦應隨其文體以制宜。論者似未可執一道而強合之也。

第三　錢玄同先生分，「選字皆取最普通常用者，約以五千字爲度。」所謂選字，愚意以爲似不緊要。逐一選擇。其道至難。縱使竟成，作者未必盡量率由，不或離畔，是用力多生效少也。但求行文之時，不從僻，不好奇，不徇古。懸之以爲嚴規，萬無違於通俗之理。陳其方而已，無待舉數也。

第四　采用各地語言，制成標準之國語，宜取决於多數。如少者優於劣者，亦不妨稍加變通，要須以言語學修辭學上之原則爲斷，不容稍加感情於其間。

第五　將來制定標準國語，宜避殊方所用之習語成辭。今所通行之官話，無論北京杭州，優點均在逐字逐句之連成，全憑心意上自由結合，　絕少固定之習語成詞滲雜其間。　返觀方言，習語最多，其弊有四。學之甚難，一也。難則不能求其迅速普及，二也。各地有其成詞習語，不能相下，三也。思想爲成語所限，宣達不易自由，較之爲古典故事與一切文學上之習用辭所限制者，厥弊惟均，四也。廣東人到北京，學語三四個月，便可上口。北人至廣東，雖三四年不能言也。此蓋社會上通用之官話，（此與通行於北京土著之北京語有別。北京語仍是方言，多用習語，吾等自外省來北京，於此不刻意摹仿，另操一種南北可以互喻之語。此種互喻之語，不專取材於一城一市，乃雜合各地平易之語以成。雖有偏重北方之質，要其混合的性質可采。此吾所謂社

會上通用之官話。（其性質另有詳論）〕原爲各省人士混合以成。乃言語之粉地，絕少習語成詞，故學之甚易。此爲統一行遠語言之特質，將來制爲國語，此點不可忽也。

第六　制定國語之先，制定音讀，尤爲重要。音讀一經統一，自有統一之國語發生，初不勞大費精神。今使荆蜀滇黔之士，操其普通用語與北人談，有可喻者，有不可喩者，令其寫出，無不解會。可知殊方言語之殊，殊在質料者極少，殊在音讀者轉多。（閩粵等當別論。）又音讀劃一，稍事取舍，便成統一之國語。又制定統一音讀，尙非至難。所應集思籌策者，將由何法故使殊方之人，棄其舊貫，而遵此人爲之統一音讀也。

第七　統一音讀，只論今世，不可與沿革上之音讀混爲一談。顧亭林云，『聖人復起，必舉今日之音而反之淳古。』是豈可行之事。章太炎先生謂『統一語言，於「侵」「談」閉口音，宜取廣東音補苴之。』此種閉口音，自廣東外，無能發者。令廿一省人徇一省，無論理有未愜，卽於勢亦有所不能行。故在古人爲正音，在今人爲方音者，宜還以爲方音，不以入於國語。

第八　較易統一者，國語之質料耳。（卽有形象辭之語。）若夫國語之意態，（卽無形象之聲氣。）全隨民俗心理爲轉移，樊然淆亂，差異尤甚於質料，一難也。質料制定。尙易遵循，至於語氣，出之自無，雖加人爲的制限，卽不易得人爲的齊一，二難也。就現在異地方言之意態論之，薊北（北京永平以東。）語氣銳利，其弊哀嘶。中原（直隸南部，及黃河沿岸。）語氣凝重，其弊鈍遲。吳會風氣流麗，其弊靡弱。閩粵語氣複雜，其弊結屈。此不過略舉數端，悉言乃不可勝數。今強之趨於一統，理勢恐有未能。卽其未能而安之，則作爲文詞，所用虛字，隨方而異，又與統一國語之原旨違矣。果由何道生其殊點，願持制作標準語之論者加之意也。

以上所說，乃一時興到之言，率爾草就於一夜。咎謬良多，更何待言。尙祈明達進而教之。

建設的文學革命論

國語的文學　文學的國語

胡適

一

我的『文學改良芻議』發表以來，已有一年多了。這十幾個月之中，這個問題居然引起了許多很有價值的討論，居然受了許多很可使人樂觀的響應。我想我們提倡文學革命的人，固然不能不從破壞一方面下手。但是我們仔細看來，現在的舊派文學實在不值得一駁。什麼桐城派的古文哪，文選派的文學哪，江西派的詩哪，夢窗派的詞哪，聊齋志異派的小說哪，——都沒有破壞的價值。他們所以還能存在國中，正因爲現在還沒有一種眞有價值，眞有生氣，眞可算作文學的新文學起來代他們的位置。有了這種『眞文學』和『活文學』，那些『假文學』和『死文學』，自然會消滅了。所以我望我們提倡文學革命的人，對於那些腐敗文學，個個都該存一個『彼可取而代也』的心理，個個都該從建設一方面用力，要在三五十年內替中國創造出一派新中國的活文學。

我現在做這篇文章的宗旨，在於貢獻我對於建設新文學的意見。我且先把從前所主張破壞的八事引來做參考的資料：

一，不做『言之無物』的文字。

二，不做『無病呻吟』的文字。

三，不用典。

四，不用套語爛調。
五，不重對偶：——文須廢駢，詩須廢律。
六，不做不合文法的文字。
七，不摹倣古人。
八，不避俗話俗字。

這是我的『八不主義』，是單從消極的，破壞的一方面着想的。
自從去年歸國以後，我在各處演說文學革命，便把這『八不主義』都改作了肯定的口氣，又總刮作四條，如下：

一，要有話說，方纔說話。這是『不做言之無物的文字』一條的變相。
二，有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。這是（二）（三）（四）（五）（六）諸條的變相。
三，要說我自己的話，別說別人的話。這是『不摹倣古人』一條的變相。
四，是什麼時代的人，說什麼時代話。這是『不避俗話俗字』的變相。

這是一半消極，一半積極的主張。一筆表過，且說正文。

二

我的『建設新文學論』的唯一宗旨只有十個大字：『國語的文學，文學的國語。』我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學。有了國語的文學，方才可有文學的國語。有了文學的國語，我們的國語才可算得眞正國語。國語沒有文學，便沒有生命，便沒有價值，便不能成立，便不能發達。這是我這一篇文字的大旨。

我曾仔細研究：中國這二千年何以沒有眞有價値眞有生命的『文言的文學？』我自己回答道：『這都因爲這二千年的文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文字做的。死文字決不能產出活文學。所以中國這二千年只有些死文學，只有些沒有價値的死文學。』

我們爲什麼愛讀木蘭辭和孔雀東南飛呢？因爲這兩首詩是用白話做的。爲什麼愛讀陶淵明的詩和李後主的詞呢？因爲他們的詩詞是用白話做的。爲什麼愛杜甫的石壕吏兵車行諸詩呢？因爲們他都是用白話做的。爲什麼不愛韓愈的南山呢？因爲他用的是死字死話。……簡單說來，自從三百篇到於今，中國的文學凡是有一些價値有一些兒生命的，都是白話的，或是近於白話的。其餘的都是沒有生氣的古董，都是博物院中的陳列品！

再看近世的文學：何以水滸傳西遊記儒林外史紅樓夢可以稱爲『活文學』呢？因爲他們都是用一種活文字做的。若是施耐菴吳承恩吳敬梓曹雪芹都用了文言做書，他們的小說一定不會有這樣生命，一定不會有這樣價値。

讀者不要誤會；我並不曾說凡是用白話做的書都是有價値有生命的。我說的是：用死了的文言決不能做出有生命有價値的文學來。這一千多年的文學，凡是有眞正文學價値的，沒有一種不帶有白話的性質，沒有一種不靠這個『白話性質』的幫助。換言之：白話能產出有價値的文學，也能產出沒有價値的文學；可以產出儒林外史，也可以產出肉蒲團。但是那已死的文言只能產出沒有價値沒有生命的文學，決不能產出有價値有生命的文學；只能做幾篇『擬韓退之原道』或『擬陸士衡擬古，』決不能做出一部儒林外史。若有人不信這話，可先讀明朝古文大家宋濂的王冕傳，再讀儒林外史第一回的王冕傳便可知道死文學和活文學的分別了。

爲什麼死文字不能產生活文學呢？這都由於文學的性質。一切語言文字的作用在於達意表情；達意達得妙，表情表得好，便是文學。那些用死文言的人，有了意思，卻須把這意思翻成幾千年前的典故；有了感情，却須把這感情譯爲幾千年前的文言。明明是客子思家，他們須說『王粲登樓』，『仲宣作賦』；明明是送別，

他們却須說『陽關三疊』，『一曲渭城』；明明是賀陳寶琛七十歲生日，他們却須說是賀伊尹周公傅說。更可笑的：明明是鄉下老太婆說話，他們却要叫他打起唐宋八家的古文腔兒；明明是極下流的妓女說話，他們却要他打起胡天游洪亮吉的駢文調子，……請問這樣做文章如何能達意表情呢？既不能達意，既不能表情，那裏還有文學呢？即如那儒林外史裏的王冕，是一個有感情，有血氣，能生動，能談笑的活人。這都因爲做書的人能用活言語活文字來描寫他的生活神情。那宋濂集子裏的王冕，便成了一個沒有生氣，不能動人的死人。爲什麼呢？因爲宋濂用了二千年前的死文字來寫二千年後的活人；所以不能不把這個活人變作二千年前的木偶，才可合那古文家法。古文家法是合了，那王冕也眞『作古』了！

因此我說，『死文言決不能產出活文學』。中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。

三

上節所說，是從文學一方面着想，若要活文學，必須用國語。如今且說從國語一方面着想，國語的文學有何等重要。

有些人說：『若要用國語做文學，總須先有國語。如今沒有標準的國語，如何能有國語的文學呢？』我說這話似乎有理，其實不然。國語不是單靠幾位言語學的專門家就能造得成的；也不是單靠幾本國語教科書和幾部國語字典就能造成的。若要造國語，先須造國語的文學。有了國語的文學，自然有國語。這話初聽了似乎不通。但是列位仔細想想便可明白了。天下的人誰肯從國語教科書和國語字典裏面學習國語？所以國語教科書和國語字典，雖是很要緊，決不是造國語的利器。眞正有功效有勢力的國語教科書，便是國語的文學；便是國語的小說，詩文戲本。國語的小說，詩文戲本通行之日，便是中國國語成立之時。試問我們今日居然能拏起筆來

做幾篇白話文章，居然能寫得出好幾百個白話的字，可是從什麼白話教科書上學來的嗎？可不是從水滸傳西遊記紅樓夢儒林外史……等書學來的嗎？這些白話文學的勢力，比什麼字典教科書都還大幾百倍。字典說『這』字該讀『魚彥反』，我們偏讀他做『者個』的者字。字典說『麼』字是『細小』，我們偏把他用作『什麼』『那麼』的麼字。字典說『沒』字是『沉也』，『盡也』，我們偏用他做『無有』的無字解。字典說『的』字有許多意義，我們偏把他用來代文言的『之』字，『者』字，『所』字和『徐徐爾，縱縱爾』的『爾』字。……總而言之，我們今日所用的『標準白話』，都是這幾部白話的文學定下來的。我們今日要想重新規定一種『標準國語』，還須先造無數國語的水滸傳西遊記儒林外史紅樓夢。

所以我以為我們提倡新文學的人，儘可不必問今日中國有無標準國語。我們儘可努力去做白話的文學。我們可儘量採用水滸西遊記儒林外史紅樓夢的白話；有不合今日的用的，便不用他；有不夠用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。這樣做去，決不愁語言文字不夠用，也決不用愁沒有標準白話。中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語。造中國將來白話文學的人，就是製定標準國語的人。

我這種議論并不是『嚮壁虛造』的。我這幾年來研究歐洲各國國語的歷史，沒有一種國語不是這樣造成的。沒有一種國語是教育部的老爺們造成的。沒有一種是言語學專門家造成的。沒有一種不是文學家造成的。我且舉幾條例為證：

一，意大利。　五百年前，歐洲各國但有方言，沒有『國語』。歐洲最早的國語是意大利文。那時歐洲各國的人多用拉丁文著書通信。到了十四世紀的初年意大利的大文學家但丁（Dante）極力主張用意大利話來代拉丁文。他說拉丁文是已死了的文字，不如他本國俗語的優美。所以他自己的傑作『喜劇』，全用脫斯堪尼（Tuscany）（意大利北部的一邦。）的俗話。這部『喜劇』，風行一世，人都稱他做『神

聖喜劇』。那『神聖喜劇』的白話後來都成了意大利的標準國語。後來的文學家包卡嘉（Boccacio 1313—1365）和洛倫查（Lorenzo de Medici）諸人也都用白話作文學。所以不到一百年，意大利的國語便完全成立了。

二，英國。英倫雖只是一個小島國，却有無數方言。現在通行全世界的『英文』在五百年前還只是倫敦附近一帶的方言，叫做『中部土話』。當十四世紀時，各處的方言都有些人用來做書。後來到了十四世紀的末年，出了兩位大學家，一個是趙叟，（Chaucer 1340—1400）一個是威克列夫。（Wycliff 1320—1384）趙叟做了許多詩歌，散文，都用這『中部土話』。威克列夫把耶教的舊約新約也都譯成『中部土話』。有了這兩個人的文學，便把這『中部土話』變成英國的標準國語。後來到了十五世紀，印刷術輸進英國，所印的書多用這『中部土話』，國語的標準更確定了。到十六十七兩世紀，蕭士比亞和『伊里沙白時代』的無數文學大家，都用國語創造文學。從此以後，這一部分的『中部土話』，不但成了英國的標準國語，幾乎竟成了全地球的世界語了！

此外，法國德國及其他各國的國語，大都是這樣發生的，大都是靠着文學的力量才能變成標準的國語的。我也不去一一的細說了。

意大利國語成立的歷史，最可供我們中國人的研究。爲什麼呢？因爲歐洲西部北部的新國，如英吉利法蘭西德意志，他們的方言和拉丁文相差太遠了，所以他們漸漸的用國語著作文學，還不算希奇。只有意大利是當年羅馬帝國的京畿近地，在拉丁文的故鄉；各處的方言又和拉丁文最近。在意大利提倡用白話代拉丁文，眞正和在中國提倡用白話代漢文，有同樣的艱難。所以英法德各國語，一經文學發達以後，便不知不覺的成爲國語了。在意大利却不然。當時反對的人很多，所以那時的新文學家，一方面努力創造國語的文學，一方面還要做文章鼓吹何以當廢古文，何以不可不用白話。有了這種有意的主張，（最有力的是但丁（Dante）和阿兒白狄

(Alberti)兩個人。)又有了那些有價值的文學，才可造出意大利的『文學的國語』。

我常問我自己道：『自從施耐菴以來，很有了些極風行的白話文學，何以中國至今還不曾有一種標準的國語呢？』我想來想去，只有一個答案。這一千年來，中國固然有了一些有價值的白話文學，但是沒有一個人出來明目張胆的主張用白話爲中國的『文學的國語』。有時陸放翁高興了，便做一首白話詩；有時柳耆卿高興了，便做一首白話詞；有時朱晦菴高興了，便寫幾封白話信，做幾條白話札記；有時施耐菴吳敬梓高興了，便做一兩部白話的小說。這都是不知不覺的自然出產品，並非是有意的主張。因爲沒有『有意的主張』，所以做白話的只管做白話，做古文的只管做古文，做八股的只管做八股。因爲沒有『有意的主張』，所以白話文學從不曾和那些『死文學』爭那『文學正宗』的位置。白話文學不成爲文學正宗，故白話不曾成爲標準國語。

我們今日提倡國語的文學，是有意的主張。要使國語成爲『文學的國語』。有了文學的國語。方有標準的國語。

四

上文所說，『國語的文學，文學的國語，』乃是我們的根本主張。如今且說要實行做到這個根本主張，應該怎樣進行。

我以爲創造新文學的進行次序，約有三步：（一）工具，（二）方法，（三）創造。前兩步是預備，第三步才是實行創造新文學。

（一）工具。古人說得好：『工欲善其事，必先利其器，』寫字的要筆好，殺豬的要刀快。我們要創造新文學，也須先預備下創造新文學的『工具』。我們的工具就是白話。我們有志造國語文學的人，應該趕緊籌備這個萬不可少的工具。預備的方法，約有兩種：

(甲)**多讀模範的白話文學**。　例如水滸傳西遊記儒林外史紅樓夢；宋儒語錄，白話信札；元人戲曲；明清傳奇的說白。唐宋的白話詩詞，也該選讀。

(乙)**用白話作各種文學**。　我們有志造新文學的人，都該發誓不用文言作文：無論通信，做詩，譯書，做筆記，做報館文章，編學堂講義，替死人作墓誌，替活人上條陳，……都該用白話來做。我們從小到如今，都是用文言作文，養成了一種文言的習慣，所以雖是活人，只會作死人的文字。若不下一些狠勁，若不用點苦工夫，决不能使用白話圓轉如意。若單在新青年裏面做白話文字，此外還依舊做文言的文字，那眞是『一日暴之，十日寒之』的政策，决不能磨練成白話的文學家。

不但我們提倡白話文學的人應該如此做去，就是那些反對白話文學的人，我也奉勸他們用白話來做文字。爲什麼呢？因爲他們若不能做白話文字，便不配反對白話文學。譬如那些不認得中國字的中國人，若主張廢漢文，我一定罵他們不配開口。若是我的朋友錢玄同要主張廢漢文，我决不敢說他不配開口了。那些不會做白話文字的人來反對白話文學，便和那些不懂漢文的人要廢漢文，是一樣的荒謬。所以我勸他們多做些白話文字，多做些白話詩歌，試試白話是否有文學的價值。如果試了幾年，還覺得白話不如文言，那時再來攻擊我們，也還不遲。

還有一層。有些人說，『做白話很不容易，不如做文言的省力。』這是因爲中毒太深之過。受病深了，更宜趕緊醫治。否則眞不可救了。其實做白話並不難。我有一個姪兒，今年才十五歲，一向在徽州不曾出過門，今年他用白話寫信來，居然寫得極好。我們徽州話和官話差得很遠，我的姪兒不過看了一些白話小說，便會做白話文字了。這可見做白話並不是難事，不過人性懶惰的居多數，捨不得拋『高文典册』的死文字罷了。

(二)**方法**　我以爲中國近來文學所以這樣腐敗，大半雖由於沒有適用的『工具』，但是單有『工具』，沒有方法，也還不能造新文學。做木匠的人，單有鋸鑿鑽鎾，沒有規矩師法，决不能造成木器。文學也是如此。

若單靠白話便可造新文學，難道把鄭孝胥陳三立的詩翻成了白話，就可算得新文學了嗎？難道那些用白話做的新華春夢記九尾龜也可算作新文學嗎？我以為現在國內新起的一班『文人』，受病最深的所在，只在沒有高明的文學方法。我且舉小說一門為例。現在的小說，（單指中國人自己著的。）看來看去，只有兩派。一派最下流的，是那些學聊齋志異的劄記小說。篇篇都是『某生，某處人，生有異稟，下筆千言，……一日於某地遇一女郎，……好事多磨，……遂為情死；』或是『某地某生，遊某地，眷某妓。情好綦篤，遂訂白頭之約……，而大婦妒甚，不能相容，女抑鬱以死，……生撫尸一慟幾絕；』……此類文字，只可抹桌子，固不值一駁。還有那第二派是那些學儒林外史或是學官場現形記的白話小說。上等的如廣陵潮，下等的如九尾龜。這一派小說，只學了儒林外史的壞處，卻不曾學得他的好處。儒林外史的壞處在於體裁結構太不緊嚴，全篇是雜湊起來的。例如婁府一羣人，自成一段；杜府兩子自成一段；馬二先生又成一段；虞博士又成一段；蕭雲仙郭孝子又各自成一段。分出來，可成無數劄記小說；接下去，可長至無窮無極。官場現形記便是這樣。如今的章回小說，大都犯這個沒有結構，沒有布局的懶病。卻不知道儒林外史所以能有文學價值者，全靠一副寫人物的畫工本領。我十年不曾讀這書了，但是我閉了眼睛，還覺得書中的人物，如嚴貢生，如馬二先生，如杜少卿，如權勿用，……個個都是活的人物。正如讀水滸的人，過了二三十年，還不會忘記魯智深李逵武松石秀……一班人。請問列位讀過廣陵潮和九尾龜的人，過了兩三個月，心目中除了一個『文武全才』的章秋谷之外，還記得幾個活靈活現的書中人物？所以我說，現在的『新小說』，全是不懂得文學方法的：既不知布局，又不知結構，又不知描寫人物，只做成了許多又長又臭的文字；只配與報紙的第二張充篇幅，卻不配在新文學上佔一個位置。小說在中國近年，比較的說來，要算文學中最發達的一門了。小說尚且如此，別種文學，如詩歌戲曲，更不用說了。

如今且說什麼叫做『文學的方法』呢？這個問題不容易回答，況且又不是這篇文章的本題，我且約略說幾

句。

大凡文學的方法可分三類：

(一)集收材料的方法　中國的『文學』，大病在於缺少材料。那些古文家，除了墓誌，壽序，家傳之外，幾乎沒有一毫材料。因此，他們不得不做那些極無聊的『漢高帝斬丁公論』，『漢文帝唐太宗優劣論』。至於近人的詩詞，更沒有什麼材料可說了。近人的小說材料，只有三種：一種是官場，一種是妓女，一種是不官而官，非妓而妓的中等社會，(留學生女學生之可作小說材料者，亦附此類。)除此之外，別無材料。最下流的，竟至登告白徵求這種材料。做小說竟須登告白徵求材料，便是宣告文學家破產的鐵證。我以為將來的文學家收集材料的方法，約如下：

(甲)推廣材料的區域　官場妓院與齷齪社會三個區域，決不夠採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處大負販及小店舖，一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不適宜……種種問題，都可供文學的材料。

(乙)注重實地的觀察和個人的經驗　現今文人的材料大都是關了門虛造出來的，或是間接又間接的得來的，因此我們讀這種小說，總覺得浮泛敷衍，不痛不癢的，沒有一毫精采。眞正文學家的材料大概都有『實地的觀察和個人自己的經驗』做個根底。不能作實地的觀察，便不能做文學家；全沒有個人的經驗，也不能做文學家。

(丙)要用周密的理想作觀察經驗的補助　實地的觀察和個人的經驗，固是極重要，但是也不能全靠這兩件。例如施耐菴若單靠觀察和經驗，決不能做出一部水滸傳。個人所經驗的，所觀察的，究竟有限。所以必須有活潑精細的理想，(Imagination)把觀察經驗的材料，一一的體會出來，一一的整理如式，

一一的組織完全；從已知的推想到未知的，從經驗過的推想到不曾經驗過的，從可觀察的推想到不可觀察的。這才是文學家的本領。

(2)**結構的方法**　有了材料，第二步須要講究結構。結構是個總名詞，內中所包甚廣，簡單說來，可分剪裁和布局兩步：

(甲)**剪裁**　有了材料，先要剪裁。譬如做衣服，先要看那塊料可做袍子，那塊料可做背心。估計定了，方可下剪。文學家的材料也要如此辦理。先須看這些材料該用做小詩呢？還是做長歌呢？該用做章回小說呢，還是做短篇小說呢？該用做小說呢？還是做戲本呢？籌畫定了，方才可以剪下那些可用的材料，去掉那些不中用的材料；方才可以決定做什麼體裁的文字。

(乙)**布局**　體裁定了，再可講布局。有剪裁，方可決定『做什麼』；有布局，方可決定『怎樣做』。材料剪定了，須要籌算怎樣做去始能把這材料用得最得當又最有効力。例如唐朝天寶時代的兵禍，百姓的痛苦，都是材料。這些材料，到了杜甫的手裏，便成了詩料。如今且舉他的石壕吏一篇，作布局的例。這首詩只寫一個過路的客人一晚上在一個人家內偸聽得的事情；只用一百二十個字，却不但把那一家祖孫三代的歷史都寫出來，並且把那時代兵禍之慘，壯丁死亡之多，差役之橫行，小民之苦痛，都寫得逼眞活現，使人讀了生無限的感慨。這是上品的布局工夫。又如古詩『上山採蘼蕪，下山逢故夫』一篇，寫一家夫婦的慘劇，却不從『某人娶妻甚賢，後別有所歡，遂出妻再娶』說起，只挑出那前妻山上下來遇着故夫的時候下筆，却也能把那一家的家庭情形寫得充分滿意。這也是上品的布局工夫，——近來的文人全不講求布局：只顧湊足多少字可賣幾塊錢；全不問材料用的得當不得當，動人不動人。他們今日做上回的文章，還不知道下一回的材料在何處！這樣的文人怎樣造得出有價值的新文學呢！

(三)**描寫的方法**　局已布定了，方才可講描寫的方法。描寫的方法，千頭萬緒，大要不出四條；

（一）寫人。
（二）寫境。
（三）寫事。
（四）寫情。

寫人要舉動，口氣，身分，才性，……都要有個性的區別；件件都是林黛玉，決不是薛寶釵；件件都是武松，決不是李逵。寫境要一喧，一靜，一石，一山，一雲，一鳥，……也都要有個性的區別；老殘遊記的大明湖，決不是西湖，也決不是洞庭湖；紅樓夢裏的家庭，決不是金瓶梅裏的家庭。寫事要線索分明，頭緒清楚，近情近理，亦正亦奇。寫情要眞，要精，要細膩婉轉，要淋漓盡致。——有時須用境寫人，用情寫人，用事寫人；有時須用人寫境，用事寫境，用情寫境；……這裏面的千變萬化，一言難盡。

如今且回到本文。我上文說的：創造新文學的第一步是工具，第二步是方法。方法的大致，我剛才說了。如今且問，怎樣預備方才可得着一些高明的文學方法？我仔細想來，只有一條法子；就是趕緊多多的繙譯西洋的文學名著做我們的模範。我這個主張，有兩層理由：

第一，中國文學的方法實在不完備，不夠作我們的模範。卽以體裁而論，散文只有短篇，沒有布置周密，論理精嚴，首尾不懈的長篇；韻文只有抒情詩，絕少紀事詩，長篇詩更不曾有過；戲本更在幼稚時代，但略能紀事掉文，全不懂結構；小說好的，只不過三四部，這三四部之中，還有許多瑕病；至於最精采的『短篇小說』，『獨幕戲』，更沒有了。若從材料一方面看來，中國文學更沒有做模範的價值。才子佳人，封王掛帥的小說；風花雪月，塗脂抹粉的詩；不能說理，不能言情的『古文』；學這個，學那個的一切文學：這些文字，簡直無一毫材料可說。至於布局一方面，除了幾首實在好的詩之外，幾乎沒有一篇東西當得『布局』兩個

字！——所以我說，從文學方法一方面看去，中國的文學實在不夠給我們作模範。

第二，西洋的文學方法，比我們的文學，實在完備得多，高明得多，不可不取例。即以散文而論，我們的古文家至多比得上英國的倍根（Bacon）和法國的孟太恩，（Montaigne）至於像柏拉圖（Plato）的『主客體』，赫胥黎（Huxley）等的科學文字，包士威爾（Boswell）和莫烈（Morley）等的長篇傳記，彌兒（Mill）弗林克令（Franklin）吉朋（Gibbon）等的『自傳』，太恩（Taine）和白克兒（Buckle）等的史論；……都是中國從不曾夢見過的體裁。更以戲劇而論，二千五百年前的希臘戲曲，一切精構的工夫，描寫的工夫，高出元曲何止十倍。近代的蕭士比亞（Shakespeare）和莫逆爾（Molière）更不用說了，最近六十年來，歐洲的散文戲本，千變萬化。遠勝古代，體裁也更發達了，最重要的，如『問題戲』專研究社會的種種重要問題；『象徵戲』，（Symbolic Drama）專以美術的手段作的『意在言外』的戲本；『心理戲』，專描寫種種複雜的心境，作極精密的解剖；『諷刺戲』，用嬉笑怒罵的文章，達憤世救世的苦心：——我寫到這裏，忽然想起今天梅蘭芳正在唱新編的天女散花，上海的人還正在等着看新排的多爾滾呢！我也不往下數了。——更以小說而論，那材料之精確，體裁之完備，命意之高超，描寫之工切，心理解剖細密，社會問題討論之透切，……眞是美不勝收。至於近百年新創的『短篇小說』，眞如芥子裏面藏着大千世界；眞如百鍊的精金，曲折委婉，無所不可；眞可說是開千古未有的創局，掘百世不竭的寶藏。——以上所說，大旨只在約略表示西洋文學方法的完備，因爲西洋文學眞有許多可給我們作模範的好處，所以我說：我們如果眞要研究文學的方法，不可不趕緊繙譯西洋的文學名著做我們的模範。

現在中國所譯的西洋文學書，大概都不得其法，所以收效甚少。我且擬幾條繙譯西洋文學名著的辦法如下：

（1）**只譯名家著作，不譯第二流以下的著作。**我以爲國內眞懂得西洋文學的學者應該開一會議，公共選

定若干種不可不譯的第一流文學名著：約數如一百種長篇小說，五百篇短篇小說，三百種戲劇，五十家散文，爲第一部『西洋文學叢書』，期五年譯完，再選第二部。譯成之稿，由這幾位學者審查，幷一一爲作長序及著者略傳，然後付印；其第二流以下，如哈葛得之流，一概不選。詩歌一類，不易繙譯，只可從緩。

（2）全用白話韻文之戲曲，也都譯爲白話散文　用古文譯書，必失原文的好處。如林琴南的『其女珠，其母下之，』『早成矣柄，』且不必論。前天看見一部偵探小說圓室案中，寫一位偵探『勃然大怒，拂袖而起。』不知道這位偵探穿的是不是康橋大學的廣袖制服！——這樣譯書，不如不譯。又如林琴南把蕭士比亞的戲曲，譯成了記敍體的古文！這眞是蕭士比亞的大罪人，罪在圓室案譯者之上！

（3）創造。　上面所說工具與方法兩項，都只是創造新文學的預備。工具用得純熟自然了，方法也懂了，方才可以創造中國的新文學。至於創造新文學是怎樣一回事，我可不配開口了。我以爲現在的中國，還沒有做到實行預備創造新文學的地步；儘可不必空談創造的方法和創造的手段，我們現在且先去努力做那第一第二兩步預備的工夫罷！

民國七年四月。

中國今後之文字問題

錢玄同

獨秀先生：

先生前此著論，力主推翻孔學，改革倫理以為倘不從倫理問題根本上解決，那就這塊共和招牌一定掛不長久。（約述尊著大意恕不列舉原文）玄同對於先生這個主張，認為救現在中國的唯一辦法然因此又想到一事：則欲廢孔學，不可不先廢漢文；欲驅除一般人之幼稚的野蠻的頑固的思想，尤不可不先廢漢文。

中國文字，衍形不衍聲，以致辨認書寫，極不容易，音讀極難正確。這一層，近二十年來很有人覺悟；所以擬造新字，用羅馬字拚音等等主張，層出不窮；甚至於那很頑固的勞玉初，也主張別造「簡」字，以圖減省識字之困難。除了那選學妖孽，桐城謬種，要利用此等文字，顯其能做「駢文」「古文」之大本領者，殆無不感現行漢字之拙劣，欲圖改革，以期便用：這是對於漢字的形體上施攻擊的。

又有人說：固有的漢字，固有的名詞，實在不足以發揮新時代之學理事物。於是有造新字者，有造新名詞者，有直用西文原字之音而以漢字表之者——，如「薩威稜帖」「迪克推多」「暴哀考脫」「札斯惕斯」之類——有簡直取西文原字寫入漢文之中者；種種辦法，雖至不同，而其對於固有的漢字和名詞認為不敷用之見解則一：這是對於漢字的應用上謀補救的。

以上兩種見解，固然都有理由；然玄同今日主張廢滅漢文之理由，尚不止此。

玄同之意，以為漢字雖發生於黃帝之世；然春秋戰國以前，本無所謂學問，文字之用甚少。自諸子之學

興，而後漢字始爲發揮學術之用。但儒家以外之學，自漢即被罷黜；二千年來所謂學問，所謂道德，所謂政治，無非推衍孔二先生一家之學說。所謂「四庫全書」者，除晚周幾部非儒家的子書外，其餘則十分之八都是教忠教孝之書：「經」不待論；所謂「史」者，不是大民賊的家譜，就是小民賊殺人放火的帳簿，——如所謂「平定什麼方略」之類；——「子」「集」的書，大多數都是些「王道聖功」「文以載道」的妄談。還有那十分之二，更荒謬絕倫：說什麼「關帝顯聖」，「純陽降壇」，「九天玄女」，「黎山老母」的鬼話；其尤甚者，則有「嬰兒姹女」，「丹田泥丸宮」等說，發揮那原人時代「生殖器崇拜」的思想。所以二千年來用漢字寫的書籍，無論那一部，打開一看，不到半頁，必有發昏做夢的話。此等書籍，若使知識正確，頭腦清晰的人看了，自然不至墮其玄中；若令初學之童子讀之，必致終身蒙其大害而不可救藥。

欲祛除三綱五倫之奴隸道德，當然以廢孔學爲唯一之辦法；欲祛除妖精鬼怪，煉丹畫符的野蠻思想，當然以剿滅道教——是道士的道，不是老莊的道，——爲唯一之辦法。欲廢孔學，欲剿滅道教，惟有將中國書籍一概束之高閣之一法。何以故？因中國書籍，千分之九百九十九都是這兩類之書故；中國文字，自來即專拘於發揮孔門學說，及道教妖言故。

但是有人說：中國舊書雖不可看；然漢文亦不必廢滅，仍用舊文字來說明新學問可矣。此說似是而實非。既不廢漢文，則舊學問雖不講，而舊文章則不能不讀。舊文章的內容，就是上文所說的「不到半頁，必有發昏說夢的話」；青年子弟，讀了這種舊文章，覺其句調鏗鏘，娓娓可誦，不知不覺，便將爲其文中之荒謬道理所征服，其中毒之程度，亦未能減於讀四書五經及參同契黃廷經諸書，況且近來之賤丈夫動輒以新名詞附會野蠻之古義，——如譯 Republic 爲「共和」，於是附會於「周召共和」矣，譯 Ethics爲「倫理學」，於是附會於「五倫」矣；——所以即使造新名詞，如其仍用野蠻之舊字，必不能得正確之知識，其故有二：(1)因國人的腦筋，異常昏亂，最喜瞎七搭八，穿鑿附會一陣子，以顯其學貫中西。(2)中國文字，字義極爲含混，文法

極不精密，本來只可代表古代幼稚之思想，決不能代表 Lamarck, Darwin 以來之新世界文明。

至於有人主張改漢字之形式，——即所謂用漢字羅馬字之類——而不廢漢語：以為形式既改，則舊日積污，不難洗滌。殊不知改漢字為拚音，其事至為困難：中國語言文字極不一致，一也；語言之音，各處固萬有不同矣，即文字之音，亦復紛歧多端，二也。製造國語以統一言文，實行注音字母以統一字音，吾儕固積極主張；然以我個人之懸揣。其至良之結果，不過能使白話文言不甚相遠，彼此音讀略略接近而已；若要如歐洲言文音讀之統一，則恐難做到；即如日本之言文一致，字音畫一，亦未能遽期。因歐洲文字，本是拚音；日本雖借用漢文，然尚有行了一千年的「五十假名」。中國文字，既非拚音，又從無適當之標音符號；三十六字母，二百〇六韻，鬧得頭昏腦脹，充其極量，不過能考證古今文字之變遷而已，於統一音讀之事，全不相干。今欲以吾儕三數人在十年八年之內，告成字音統一之偉業，恐為不可能之事；又中國文言既多死語，且失之浮泛，而白話用字過少，文法亦極不完備；欲兼采言文，造成一種國語，亦大非易事。於此可見整理言文及音讀兩事，已甚困難。言文音讀不統一，即斷難改用拚音。況漢文根本上尚有一無法救療之痼疾，則單音是也。單音文字，同音者極多，改用拚音，如何分別？——此單音之痼疾，傳染到日本，日本亦大受其累；請看日本四十年來提議改良文字之人極多，而尤以用羅馬字拚音之說為最有力；然至今尚不能實行者，無他，即「音讀」之漢字不能祛除淨盡，則羅馬字必難完全實行也。——吾以為改用拚音，至為困難者，此也。

即使上列諸困難悉數解決，漢字竟能完全改用拚音；然要請問，新理新事新物；皆非吾族所固有，還是自造新名詞呢？還是老老實實寫西文原字呢？由前之說，既改拚音，則字中不復含有古義，新名詞如何造法？難道竟譯 Republic 為 Kung-huo，譯 Ethics 為 Lun-li-hsüeh 嗎？自然沒有這個道理。由後之說，既采西文原字，則科學哲學上之專門名詞，自不待言；即尋常物品，如 Match, lamp, ink, pen,之類，自亦宜用原文，不當復云 Yang-huo, Yang-teng, yang-meh-shue, yang-pih-teu; 而 dictator,boycott 之類應寫原文，亦無疑義；如此，

則一文之中，用西字者必居十之七八；而「拼音之漢字」不過幾個介連助嘆之詞，及極普通之名代動靜狀之詞而已。費了許多氣力，造成一種「拼音之漢字」，而其效用，不過如此，似乎有些不值得罷！蓋漢字改用拼音，不過形式上之變遷，而實質上與「固有之舊漢文」還是半斤與八兩，二五與一十的比例。

所以我要爽爽快快說幾句話：中國文字，論其字形，則非拼音而爲象形文字之末流，不便於識，不便於寫；論其字義，則意義含糊，文法極不精密；論其在今日學問上之應用，則新理新事新物之名詞，一無所有；論其過去之歷史，則千分之九百九十九爲記載孔門學說及道教妖言之記號。此種文字，斷斷不能適用於二十世紀之新時代。

我再大胆宣言道：欲使中國不亡，欲使中國民族爲二十世紀文明之民族，必以廢孔學，滅道教爲根本之解決，而廢記載孔門學說及道教妖言之漢文，尤爲根本解決之根本解決。

至廢漢文之後，應代以何種文字，此固非一人所能論定；玄同之意，則以爲當采用文法簡賅，發音整齊，語根精良之人爲的文字 Esperanto。

惟 Esperanto 現在尚在提倡之時，漢語一時亦未能遽爾消滅；此過渡之短時期中，竊謂有一辦法：則用某一種外國文字爲國文之補助，——此外國文字，當用何種，我毫無成見；照現在中國學校情形而論，似乎英文已成習慣，則用英文可也；或謂法蘭西爲世界文明之先導，當用法文，我想這自然更好；——而國文則限制字數，多則三千，少則二千；（前於新青年二卷四號中致先生一書，云「以五千字爲度」，今思未免太多。）以白話爲主，而「多多夾入稍稍通行的文雅字眼」；（此是先生答玄同之語，見新青年三卷六號。）期以三五年之工夫，專讀新編的「白話國文教科書」，而國文可以通順。凡講述尋常之事物，則用此新體國文；若言及較深之新理，則全用外國文字教授；從中學起，除「國文」及「本國史地」外，其餘科目，悉讀西文原書。如此，則舊文字之勢力，既用種種方法力求減殺，而其毒燄或可大減；——既廢文言而用白話，則在普通教育範圍之

內，斷不必讀什麼「古文」：發昏做夢的話，或可不至輸入於青年之腦中；——新學問之輸入，又因直用西文原書之故，而其觀念當可正確矣。

以上為玄同個人主張減廢漢文之意見，及過渡時代暫行之辦法。

此外尚有一法，則友人周君所言者，即一切新學問，亦用此「新體國文」達之；而學術上之專名，及沒有確當譯語，或容易誤會的，都用 Esperanto 嵌入。這個意思：一層可以使中國人與 Esperanto 日漸接近；二層則看用「新體國文」編的科學書，究竟比看英法原文的容易些。我想此法亦好。——此法吳稚暉先生從前主張過的，其言曰：

> 中國文字，遲早必廢。欲為暫時之改良，莫若限制字數；凡較僻之字，皆棄而不用，有如日本之限制漢文。此法行，則凡中國極野蠻時代之名物，及不適當之動作詞等，皆可屏諸古物陳列院，以備異日作「世界進化史」者為史料之獵取。所有限制以內之字，則供暫時內地中小學校及普通商業上之應用。其餘發揮較深之學理，及繁賾之事物，本為近世界之新學理新事物；若為限制行用之字所發揮不足者，即可攙入萬國新語；（即 Esperanto ）以便漸攙漸多，將漢文漸廢，即為異日經用萬國新語之張本，（新世紀第四十號。）

這個廢滅漢文的問題，未知高明以為何如？願賜教言，以匡不逮。如以為然，尤願共同鼓吹，以期此事之實行。新青年社同人，及海內志士，關於此問題，如有高見，不論贊成與反對，尤所歡迎。

錢玄同 14, March, 1918.

吳先生「中國文字，遲早必廢，」之說，淺人聞之，雖必駭怪而循之進化公例，恐終無可逃，惟僅廢中國文字乎？抑幷廢中國言語乎？此二者關係密切，而性質不同之問題也，各國反對廢國文者，皆破滅累世文

學爲最大理由。然中國文字，既難傳載新事新理，且爲腐毒思想之巢窟，廢之誠不足惜。（康有爲謂美國共和之盛，而與中國七相反，無能取法，其一即云：「必燒中國數千之歷史書傳，俾無四千年之風俗，以爲阻礙。」在康氏乃故作此語，以難國人；在吾輩則以爲燒之，何妨？）至於廢國語之說，則益爲衆人所疑矣。鄙意以爲今日「國家」「民族」「家族」「婚姻」等觀念，皆野蠻時代狹隘之偏見所遺留，根底甚深，即先生與僕亦未必能免俗，此國語所以不易廢也。倘是等觀念，悉數捐除，國且無之，何有於國語？當此過渡時期，惟有先廢漢文，且存漢語，而改用羅馬字母書之；新名悉用原語，無取義譯；靜狀介連助嘆及普通名代諸詞，限以今語；如此行之，雖稍費氣力，而於便用進化，視固有之漢文，不可同日而語。先生謂爲「還是半斤與八兩，二五與一十的比例。」恐未必然也。至於用西文原書教授科學，本屬至順；蓋學術爲人類之公有物，既無國界之可言，焉有獨立之必要？先生及讀者諸君以爲如何？謹復。

獨秀

獨秀先生所問『僅廢中國文字乎；抑幷廢中國言語乎？』實是根本的問題。獨秀先生主張『先廢漢文，且存漢語，而改用羅馬字母書之，』的辦法，我極贊成，凡事有個進行次序。我以爲中國將來應該有拼音的文字。但是文言中單音太多，決不能變成拼音文字。所以必須先用白話文字來代文言的文字；然後把白話的文字變成拼音的文字。至於將來中國的拼音字母是否即用羅馬字母，這另是一個問題，我是言語學的門外漢，不配說話了。

適

漢語改用拼音文字的初步談

傅斯年

中國人知識普及的阻礙物多的很；但是最禍害的只有兩條：第一是死人的話給活人用，第二是初民笨重的文字保持在現代生活的社會裏。這兩椿事不特妨害知識的普及，並且阻止文化的進取；因為他們都是難能而不可貴，許多時間與精力用在學他們上，自然沒有許多餘力謀智慧的進取。假使西洋人至今還用埃及巴比倫的象形文字，希臘羅馬的古語，斷斷乎不能有現代西洋的文化。從此可知現在中國的文化不在水平線上，都是他們的功德了。幸而近一年來，代死文言而興的白話發展迅速的很，預計十年以內，國語的文學必有小成。稍後此事的，便是拼音文字的製作。我希望這似是而非的象形文字也在十年後入墓。我這篇文章久已想做了，只是貪懶不會把筆，到了新潮發稿的時候，纔來弄這個『急就章』，定是不能滿意的。至於這文章裏意見的大綱，先用問答的話說出，請讀者理會：——

（一）漢字應當用拼音文字替代否？　答：絕對的應當。

（二）漢語能用拼音文字表達否？　答：絕對的可能。

（三）漢字能無須改造用別種方法補救否？　答：絕對的不可能。

（四）漢語的拼音文字如何製作？　答：我有幾條意見，詳見下文。

（五）漢語的拼音文字如何施行？　答：先從製作拼音文字字典起。

新青年裏有許多討論這問題的通信，又有吳稚暉先生的『補救中國文字之方法若何？』一文，都是極痛快

極透徹的文章。但是就道理說，我對於吳先生的漢文決不能改用拼音文字的意見頗信不過去。朱有畇先生的漢語應當改用拼音文字的主張，我非常贊成，但是不贊成他的信裏的感情論調。我這篇文章裏也沒有甚麽新意，只因爲見了別人說的，引起了我的高興，隨便談談罷了。

一

語言是表現思想的器具，文字又是表現語言的器具。惟其都是器具，所以都要求個方便，都不要因陋就簡，安於不方便。我們主張廢止文言，改用國語，只因爲文言代表思想是不方便的，國語是比較的方便的。漢字改用拼音的道理也是如此。中國字的難學，實在在世界上獨一無二。中國人住在中國學外國文，幾年功夫，總可粗略曉得些；若是外國人學中國文，非到中國來不可，非終身研究不可，而且終身研究的效果還是不可期。凡些須懂得外國文的人，便知道中國文字和英法德等國文字的難易，實在不可以道里計。歐文字數雖多，字母只二十六個。（除斯拉夫各族文字）只要認會這二十六字母，學明白發音，便可免去記憶音讀的困難。所以歐文的字數雖多，卻有個線索可尋，中文的字數雖少，都是個個獨立。不特個個獨立而已，就形體而論，又是異常的離奇。集合那似是而非的象形，似是而非的指事，似是而非的會意，似是而非的諧聲，成就了個一塌糊塗。嚴格說起來，現在的楷書還不如二千年前的篆文容易辨認，更不如他有意識。字音既然離字形而獨立，字形又弄的不成形，所以靑年兒童必須一字一字的牢記字音和字形，必須消耗十年工夫用在求得這器具上。等到這器具取得了，精力也消耗大半了，讀書的時期也過去了，如何再求知識上的進取。然則這種可惡文字的效用，不僅妨害大多數的教育普及，並且阻止少數的智慧發展。況且寫他的時候，更要消耗許多時間，遠不如拼音文字的簡便。在現代複雜的生活之內，斷不容許多可愛的時間消耗在書寫這種笨極的文字上。總而言之，中國文字的起源是極野蠻，形狀是極奇異，認識是極不便，應用是極不經濟，眞是又笨，又粗，牛鬼蛇神的文字

，眞是天下第一不方便的器具。崇拜他以爲神聖似的，是天下第一糊塗人。古時人用石具，現在人用鐵具，問他何以不用石具呢？他定回答說石具不便的。獨獨不把這方便不方便的道理合在文字上，眞是豈有此理的事。

但是文字的作用僅僅是器具，器具以外更沒有絲毫作用嗎？我答道，是的，我實在想不出器具以外的作用。唯其僅僅是器具，所以只要求個方便。一般頑固黨定不像我這回答。他們總要說，器具以外還含著美術的意味。哈哈！這眞笑死我了，假使認漢字做美術物，保存起來，還須認中國婦女的纏足，西洋婦女的束腰，澳洲土人的文身做美術物，同樣保存起來。這都是違背性靈而成的手藝，這都是只有樣式沒有意義的作爲。凡是一種美術，須得有意義，有標準，有印象。請問書法有什麼意義？使人生什麼印象。什麼是判斷他的美惡的標準？——一言以蔽之，什麼是他的美。姑且舉幾個例：碑學家罵帖學家『沒氣概』，帖學家罵碑學家『沒風神』。『響壁虛造』醜態百出的曹子建碑雋修羅碑，被太平天國的三老『水手遊歷』的『聖人』引爲瓌寶。翻刻的弔比干文果眞風行一世。顏眞卿的書法一方面說是古今正宗，一方面說是『局促如轅下駒，蹇若三日新婦。』那種矯揉造作的張廉卿淸道人居然也成書法大師。總而言之，就現在生人的書法而論，上自『水手聖人』，下至劉申叔先生，（我以爲天地間寫字隨便的莫過劉先生了，所以舉他作個極端的例。）誰不是一攤黑墨弄到白紙上，有什麼意義？使人生什麼印象？什麼是判斷他的美惡的標準？任憑那些『神品』『妙品』的等級，『龍驤』『虎視』的比喻，『飛靑麗白』的形容，還不是些怪祕的感想，不可理喻的嗜好，逐臭嗜痂的事體嗎？所以主張書法和研究書法的人，都是吃飽飯，沒事幹，閒扯淡。

而且中國文字尤其有缺點的地方，就是野蠻根性太深了。造字的時候，原是極野蠻的世代，造出的文字，豈有不野蠻之理。一直保持到現代的社會裏，難道不自慚形穢嗎？就以『也』一個字而論，我們整天要寫一二百的；假使追溯到他的根原，恐怕有點不好意思寫他罷。哼！這是國粹！這要保存！好個萬國無雙的美備文字！

寫到這裏，討論宣告終止了。以後凡是漢字應當廢棄的理論再不多說，因爲凡有常識的人，對于漢字斷不

會滿意的。

二

也有一般很有學問見解的人不主張廢漢字。他們不是忘了方便不方便的問題，不是要保存國粹，不是拿書法當做美術。他們知道漢字的當廢，還疑惑漢字的能廢。他們以爲漢語不能用拚音文字，或者還以爲不必存漢語，或者以爲中國音讀不統一，沒法造拚音的文字。據我個人鄙陋之見，這三層都不中旨要。何以呢？等我分條答來。

研究漢語的可用拚音文字表示否，須先問漢語的性質。漢文——卽是古時的漢語——是不消說了，他斷不是能用拚音文字表示的。所以改用拚音文字的結果，只得象吳先生說的，『六經三史當柴火燒，爾雅說文糊窗子用。』我們旣不是國粹派，對着這情景，也沒有什麼顧惜的。古書原不是給一般人讀，國學在普通人的生活上並沒有影響，所以因爲躊躇漢文的廢止，便不製作漢語的拚音文字，是怯弱人的事。至於我定要主張漢語改用文字，無非爲現在和將來一般人的便利起見。總而言之，只是便利的緣故，旣沒有古不古的問題，更不存國不國的觀念。換一句語說來，『任憑他「歐後」「點鬼」的好手中申怒罵，漢魏唐宋的文豪哀哀痛哭，』我們總得要爲一般人謀一種表達語言的方便器具；任憑國家的偶像破除了，中國不國了，我們總得要發展這國語的文學。老實說能，我近來對於白話文學主義竟是信的很堅，中國字可以不要，中國的語言不可不存。何以呢？因爲外國語是極難學的，更不是中國人都能學得的，萬一改用外國語當做國語，大多數的中國人登時變成啞子，意見不能發洩，豈不要悶死人呢？一邊覺得漢文用起來不方便，一邊又覺得外國語用起來不方便，所以把全力注重在漢語上，所以才要替漢語造一個拚音文字。

閑話少說，漢文不能用拚音文字，不成問題，漢語能用拚音文字，我以爲也不成問題。漢語雖然是單節，

到不是純粹單音了。我平素以爲世界上決沒有純粹單音的語言，因爲單音是極不方便的。在古代的漢文裏，已經感覺單音的困難；所以『唐』曰『陶唐』，『夏』曰『有夏』，『周』曰『有周』，都是單音充成複音。更有什麼『語助詞』，『足句詞』，也是救正單音的困難的。到了後來，更不消說了。不說『今』了，說『今天』；不說『昨』了，說『昨天』；不說『卽』了，說『現在』；不說『昔』了，說『過去』；不說『後』了，說『未來』。不說『宮』了，說『宮殿』；不說『民』了，說『人民』；不說『朝』了，說『朝代』；不說『政』了，說『政治』。甚而至於不說『帽』了，說『帽子』；不說『耳』了，說『耳朵』；不說『杏』了，說『杏兒』。古時有一件事物便造一個字，打開說文便知。到了現在，通用的字不過三千，反沒說文裏的多。這都因爲古人單音的話頭多，今人單音的話頭少。我常戲造了一個英文名詞，說這是"Dis—monsyllabic Movement"——『破壞單音的運動』。漢語既然僅是單節不是單音，那麼我們便拿詞(Word)做單位，不拿字(Character)或音(Syllable)做單位，有何不可呢？漢字固然盡是單音，漢語的詞，單音的可是比較少數啊。所以吳稚暉先生找不到『太陽』的同音字，造了個『腿癢』，找不到『什麼』的同音字，造了個『石馬』。在拚音的漢字裏面，『太陽』是一個字，『腿癢』是兩個字，『什麼』是一個字，『石馬』是兩個字，並不至於起誤會。至於其他音同義異的單音或複音的詞固是有的，或者竟是不少；但是我們所主張旣不是到拚音而止，還要造拚音的文字，自然有若干條例補救這個困難。

吳先生論中國拚音文字的不能成立，必先假定漢字裏面必加上許多歐語原字。我也並不絕對反對歐語原字的加入，在無可奈何的時候，這樣事體也不妨偶一爲之。但是却不懂得鼓吹這種改革的是何道理。弄得三分中國，七分外國，既不成形，又不好聽，還是仍舊不便當，眞是吳先生說的『惡狗當路睡，人己兩不便。』果眞定要造這類玩把戲的拚音文字，誠不若直用一種外國語當國語，免得胡鬧。但是中國的拚音文字定要如此嗎？定要多嵌外國語嗎？哲學定要寫 Philosophy，定不要寫 Choshüo，文學定要寫 Literature，定不要寫 Wenshüo

嗎？我主張文學定要寫 Wenshiio，定不要寫 Litorature。哲學定要寫 Cheshiio，定不要寫 Philosophy。總而言之，一切名詞，除非在極困難的所在，非用原音不可的時候，務須先以義譯，再拿音拚，——這是我的主張。若是笑這話別緻，我也可以舉個實例。請看德國的文字就明白了。現放着有個拉丁文的 Epistomologie，德國人偏要造個 Erkenntnislehre，現放着有個拉丁文的 Biologie，德國人偏造個 Lebenskunde，這也因爲一般的德國人看了 Epistemologie 不懂，看了 Erkenntnislehre 懂得，看了 Biologie 不懂，看了 Lebenskunde 懂得，所以纔有這『疊牀架屋』的造字法。最近的趨向，拉丁根的字漸漸不用了，德意志字漸漸應用在一切上！這固然也含別種作用，可是德意志字適於習慣，用來方便，也是一個重大原因。照這樣看來，中國未來的拚音文字裏所含的新名詞，逕用漢語的翻譯，不用西文的嵌入，實在是理論上無不可通，而且西洋人有此先例了。

我還有一句話聲明：我決不主張逕用羅馬字母作爲我們拚音文字的字母，因爲羅馬字母不夠漢字用的。我更不主張僅僅拚音，我主張必須造全不含混的拚音文字。至於造這文字的辦法，總不外乎加入幾條與發音無關的條例，和若干與發音無關的字母，務必使他一見便覺清白，不必尋上下文然後曉得。胡適之先生說——

> 詩，絲，思，司，私，師等字，在白話裏都不成問題！因爲白話裏這些字差不多全成了複音字！如『蠶絲』，『思想』，『思量』，『司理』，『職司』，『自私』，『私下裏』，『師傅』，翻成拚音字，有何妨礙？又如『詩』字雖是單音字，却因上下文的陪襯也不致誤聽！例如說『你近來做詩嗎？』『我寫一首詩給你看』，這幾句話的『做詩』，『一首詩』，都不致聽錯的。平常人往往把語言中的字看作一個一個獨立的東西，其實這是大錯的。言語全是上下文的（Contextual）。即如英文的 Rite, Right, Write三個同音字，從來不會聽錯，也是因爲這個緣故。

這道理固然是極是了，固然說明白漢語可用拚音了！但是『上下文』云云，還是單說拚音，不會說到拚音文字：

要是僅僅拚音而止『詩』，『思』，『師』等字，可以沒分別，要是爲製作拚音文字起見，却是非有分別不可。假使一部文學書，叫做『詩的研究』，又有一部心理學書，叫做『思的研究』，同是用拚音文字寫來，便須將兩SI弄出點分別來。英文的 Rite, Wright, Right 在發音上雖然沒有分別，在文字上却不能不有分別。文字的用處，不僅讓人聽得懂而止，還須做得毫無疑義，可以用在法律上，契約上，表簿上，一切極有關係的條文上，一切沒有上下文和句讀的文字上。文字卽是替代語言的，但是他的用處還有獨到的地方。所以必須使用若干條例，弄得『思』『師』一類的同音字有分別，像英文的 Right, Wright 一樣。總而言之，拚音是極容易的，拚音文字是很難的。我們爲長久便利起見，不能不避易就難。

說到這裏，到了吳先生攻擊漢語拚音文字的焦點了。吳先生說，漢語拚出來的文字，必至於『七分重要的與人公共，所剩三分，止有甲記號的「太陽」，乙記號的「腿癢」，丙記號的「什麼」，丁記號的「石馬」。爲這一點與人立異，叫世界上添了一種七分相像，三分不像的拚音文字。』我以爲這話尙須斟酌。製造拚音文字只是製造拚音文字，並不是改造漢語。我們主張漢語改用拚音文字，不過把這四四方方的單音字去了，換上以字母集合，橫行的拚音文字，絲毫不礙漢語相干。漢語和歐化另是一個問題。不過以前寫『我說』，現在寫"Uo shuo"，以前寫『這個狗好看』五個大字，現在寫"Choko ko haok'an"三個大字。（此處仍用羅馬字母拚音者，因便于辭說起見，姑舉一種拚音寫法以爲例。吾固不主張直用羅馬拚音造漢字也。）漢語並不和歐語有七分的相同，又何至于代表漢語的拚音文字和西文七分公共。至於『太陽』上有個甲記號，『腿癢』上有個乙記號，姑無論『太陽』是一字，『腿癢』是兩字，聲音又不嚴格的相同，說是兩字一樣，聲音全同，又何不可加一種符號的區別，若英文的Right多一個 Gh, Rite 多一個 e，以顯區別嗎？不過他們的分別是由於語言歷史的蛻化，我們的分別是由自造條例的支配：我們比他們更淸楚些；一經演成習慣，其效用乃毫無二致。吳先生旣然把拚音和拚音文字的兩種分別說得極透澈了，那麼拚音文字在拚音以外另有一種質素，——就是和發聲無

關的字母或符號加入，——乃以類相從的道理。若是說這種文字是三分不像的拚音文字，那麼天地間只有德文一流的是拚音文字，其餘若英文法文都在三分不像之列了。我們不必爭這個像不像，只要問那個方便不方便。就方便而論，英文法文一流的文字和中文，眞是一百和一的比例。而況我們的條例更要比歷史上蛻化的標識有道理些。然則我們又何妨爲便利起見，逕自造這一種三分不像的拚音文字呢？

說到這裏，又有一個疑問發生了。有的人主張用草書代替楷書，因爲草書雖然不一致，却可限定使他一致；又因爲拚音文字實不易造，不如因陋就簡，找個省事的辦法。但是這主張據我看來恐怕不易實行。無論使草書成定形是極難成功的事，就是能成功了，楷書依然去不掉，因爲草書的形體太不分曉，只可用在抄寫的時候，不能用在印刷書籍上。那麼一般的人，還是要認識楷書，不過在楷書以外，再加上和楷書一般多的草書。雖然寫的時候可以省點時間，然而學的時候須得加上一倍的困難。所以我敢老老實實說，漢字的形體，實在是沒法補救的。至于漢字的聲音，我也以爲是沒法補救的。補救漢字的聲音的器具，當然要首推注音字母了。定把注音字母罵得一錢不值，而且說有他反而有害，也是朱我農先生感情的論調。他實在能幫助我們容易認識字音，並且可以做下等人看告示互相通問的用。但是這效用實在有限啊。他僅能幫助我們識字音，却不能幫助我們解文字。他僅能供人互相通問的用，却不能使人從他得知識；他原不是登載知識的文字。而且叫他跟漢字永不相離也是辦不到的。人類的性情都願省事，都不願費事。他們在不認識漢字的時候，自然樂意得旁邊跟着個注音字母；等到認得漢字了，便不管旁邊的注音字母了；等到會寫漢字了，便不寫旁邊的注音字母了。人的心理如此，是不能強制的。至于日本人的通俗書報旁邊注上假名，却和這不是一種道理。日本人對漢字的觀念，和中國人完全不同，中國人認漢字有一定的音聲，日本人只拿他當辨別和語的一種符號，沒有聲音的意味；常常同一漢字兩種讀法。所以日本文裏的漢字，和假名關繫密切，中國文裏的漢字，和注音字母關係鬆散。而且日本文裏，漢字不到一半，注上假名，還不很費事，若在漢語，都是用漢字寫的，必要一一跟着個注音字母，

豈不麻煩死了？更進一步，注音字母並不能使讀音統一。注音字母既不能永不和漢字相離，所以在字音的本身上效力不能大了。縱然有一部標準音字典，實不能限制人定然從他，必至于各本方音，去注注音字母。必有拚音的文字，音讀纔可以一致；因爲拚音文字的聲音是不能變的，漢字旁的注音字母，可以隨變更改的。我平素最相信的有兩件事，第一，必先有國語的文學才能國語統一；第二，必先有拚音的文字才能音讀統一。注音字母不過是『改良的反切』，此外更少別樣作用。一言以蔽之，漢字的形體不能用草書補救，漢字的聲音不能用注音字母補救，眞是壞到底的東西，只有根本推翻，沒法補救。

說到這裏，又到了別一個問題了。既然捨得忍心決意，把這漢字棄掉，或者『要出流「蘇木水」的代價，難道不好加進大同的計畫，』逕自用 Esperanto 嗎？——這是吳先生的主張。我對于 Esperanto 的程度，不過四星期，還是好幾年以前的事，所以我不配有反對 Esperanto 的資格。但是 Esperanto 是一事，將來確定的世界語又是一事，將來確定的世界語是人造的語言，或是現在幾種重要語言中之一種，又是一件事。世界總有大同的一天，將來總當有一種共同的言語，是無可疑的。所以我決不反對將來的眞世界語。但是那世界語究竟是人造的啊，或者是生成的啊，却不敢預定。姑且假定是生成的，是現在自然生成的語言的一種，究竟是英語啊，法語啊，德語啊，俄語啊，也不敢預定。就是承認現在的語言都沒有將來做世界語的資格，將來的世界語，必是『大人爲』的，那麼，還是Esperanto啊，或者是Ido啊，或者是吳先生所謂『五十年後的 Ido』啊，又不敢預定。這不僅我這懷疑 Esperanto 的要懷疑，就是相信 Esperanto 的吳先生錢玄同先生也說不定的。錢先生說，『現在向柴明華先師脚下跪倒的人，竟將世界語認爲他們貴先師的專利品，遇見別人做世界語的，便說的冒牌；這竟是「只此一家，並無分出，請認明柴先師招牌爲記，庶不致誤；如有假冒，雷殛火焚，天誅地滅」的話頭。哈哈，眞要教人笑死！』吳先生在新青年五卷五號四九二至五〇二頁好幾大頁裏，也只證明『世界語之爲世界語終是無恙』；至於世界語是否卽是 Esperanto 充當，吳先生也說不定；還說『進了他的門，倘

見着不良的，可以改良，第二希望。眞要別創 Ido 把他做個底子，是第三希望。』從此可知吳先生錢先生都不會斷定現在的Esperanto是將來的世界語。那麼Esperanto還是一個懸案；我們先把漢語不管了，萬一將來的世界語不是他，我們豈不要進退失據嗎？拿世界語替代漢語，須得這所謂世界語的業經被世人公認了，其中的一切條例固定了，有文學的意義了，用他做的著作充滿了，若是看着個飄遙惶惚的不肯罷休，却把原有的實在的掉了，是很不上算。我好幾年來，總以爲中國人學 Esperanto 有點近似『飢漢充大肚』，又像『望梅止渴』，實在不能充飢。還有一層，一切外國語無論他是英是法是 Esperanto，都是難學的。陶孟和先生以爲中國讀書人須得學會英法德俄義日六種語言的話，是辦不到的。就以我個人而論，我十四歲學英文，到了現在，差不多九年整了，還是糊里糊塗的。只可說是能看書，至於自由使用，尙差着十萬八千里。這誠然由於我的資質太笨，再加上用功有間斷，再加上生病，再加上學別種文字，所以以至如此。但是必說中國人的天分個個比我好，心思個個比我專，精力個個比我充，也是不近情理的事。現在我的一般同學，差不多都會學了十多年外國語，但是能自由使用一種外國語的眞是十不抽一。我也常見幾個留學多年的前輩，或者還得過碩士博士的頭銜，聽他說起外國話來，總不如母舌順利。從此可知用外國語替代國語，無論是英是法是 Esperanto，總是不可能的空想。天地間不可能的想像，就是第一流的高明，照實際說起來，也要和不高明的見解在同一水平線上。我們就可能不可能上着想，爲方便不方便的緣故，還是保存國語，替他造個方便的拼音文字爲是，還是不要取我們用來辭不達意的Esperanto 或法文代替他，弄得我們成個半啞子。至于提高一般人的外國文的程度，原是我日夜希望的，但是和代替國語的問題毫不相干。更進一層，縱是承認中國語終須用外國語替代，也是遠之又遠的事情，現在仍然須造漢語的拼音文字。吳先生說，人類再過多少時候，總得要說一種言語，寫一種文字，止有早晚的問題，決沒有否定的問題。這話誠然不錯。但是早晚的問題還須研究哩。三年四年是個早晚的問題，三四十年也是個早晚的問題，三四百年也是個早晚的問題，甚而至于三四千年也是個早晚的問題。要是三四年以

後，這語言大同就實現了，我們儘可不必多此一舉，作這過渡的漢語拚音文字。就是三十四年以後，也還可以忍性等着。若是須得好幾百年，或者千年開外，便得另作打算，不便像吳先生說的，『向單軌火車發明家預定，將來新建物成功，可用他一飛就趕到的法子』了。現在世界上的大國，沒有一國能嚴格的統一國語的；英法德俄日本都是這樣。就是小國也常如此。瑞士國用三種語言，——法德意——總沒法子齊一。再看中國，更可觀了，至少有五百種土白。等中國的國語完全統一，恐怕是一百年開外的事。若是全世界的語言統一，更不是二百年三百年做到的，或者竟須七八百年開外。從民國八年到民國八百零八年，實在是很長久的一時期，難道一直靜等下去嗎？如果說中國語言遲早必廢，中國的拚音文字止是過渡的作爲。我也要說天地間人的一切設施，都是遲早必廢，等到人類的末日，沒有一件東西不是過渡的作爲。如果預定了單軌火車，現在却忍着飢肚，『緩步以當車』，等到過上些年歲，又惶惚捉到一個無軌飛行車的影子，再把單軌火車預定的契約取消，和這無軌飛行車的未來發明家訂合同去，恰合常語說的『只想明天，不管今天，』又忘了『明天永不會來了』。總而言之，現在餓着，去預定去，是不妥當的事。預定一個靠不準一定不變的，更是不妥當的事。幾百年的時期，用遲早必廢一句話了之，不管這早晚是好多長久，尤其是不妥當的事，統而言之，漢語改用拚音文字是長久的事業，不是過渡的作爲。再一言以蔽之，改造文字雖然不容易，却不敵改換語言百分之一的艱難。

我在一月以前，把我心裏對于漢語拚音文字的感想對一位朋友說了一遍。這朋友是不贊成我的主張的。他說：『必須中國人的音讀統一，語言統一，纔能造拚音的文字。拚音文字是這些設施的結果，而非原因。』我想，從表面看來，固然似乎如此，其實拚音文字是音讀統一和語言統一的原因，而非結果。何以呢？音讀統一必不能靠學校的教授，因爲讀音不是可以強迫的。也必不能靠注音字母，因爲注音字母不能和漢字永不相離。就自然方面說呢，音讀統一靠着交通的發達。就人爲方面說呢，他止靠拚音文字。必有固定的拚音文字，音讀纔可以約束得一致。不先有拚音的文字，音讀自然是隨便改換的。至於因爲國語不統一，便暫把拚音文字丟

開，也是本末倒置的事。國語的統一全靠着國語文學的力量，若是國語的文學用拚音的文字寫出，約束既然更嚴，國語統一的效驗更快。而且國語雖未統一，將來統一各地的國語現在却是已經成形，即是所謂『藍青官話』的。本着這『藍青官話』去造拚音文字沒有什麼不可，並不必等到國語統一以後呀。

以上我把漢語改用拚音文字的『應當』『可能』兩層說完了，再要說的就是製作拚音文字的規則了。

三

這製作拚音文字的規則實在是不易談的。我這篇文章又是『急就章』，更要說不好了。所以一切不完備的地方還要等將來再談，一切錯誤的所在也要等將來再改。

第一條就是字母選用的問題。爲着右行的緣故，書寫的簡便，形式的清晰，我們必須採用羅馬字母一類的，當然不可用我們的篆書蛻化的注音字母，印度的，亞拉伯的，敍里亞的字母。我們又不可採用德國的花字母，因爲那種字母實在費人眼力，無意識的很。這問題可以無須討論，羅馬字母已爲西洋各國所公認；雖斯拉夫希臘各國有點出入，大致說起來，也還是哥哥弟弟。將來我們的字母，自然也要是羅馬字母的哥哥弟弟的一流。但是我們還是逕自抄襲羅馬字母呀，或者稍加以變通呀？我是以爲須得稍加變通的。何以呢？第一，漢語的聲韻比羅馬音多，所以爲着分析明晝起見，羅馬字母不夠代表漢音的。第二，若是用字母以外的符號辨別聲音，不如用字母爲妥，因爲符號容易混亂。然則少用符號便須多用字母。我們既止懂得『方便』，『有益』的道理，决不承認文字裏面有不可侵犯的質素，那麼我們自不必看羅馬字母若神聖似的，儘可以隨意改變了。所以我敢決然斷定道，將來我們的字母定是羅馬字母的哥哥弟弟，定不是羅馬字母本身。

有的人說，可以逕用『新音標』。這個我不敢亂談，因爲我只見過幾部德文書上用他注音，却不曾絲毫研究他過。假使他是很適用的，我們便當一致採用，樂得省事。假使有不便一致採用的地方，我們便要自己製作

了。製作的大綱有幾條：

(1)以羅馬字母爲根據。

(2)凡羅馬字母所不能發之音，我們採取希臘斯拉夫等國字母補足他。

(3)凡一羅馬字母發不止一個的聲音時，務必分析用之，使一字母表惟一聲音，另以他字母表他聲音。不足時便用外邦字母補充他。例如：『O』有長短兩音，我們用『O』表短音，別取希臘字母的『ω』表長音；『P』有清濁兩音，我們用『P』表濁音，別取希臘字母的『π』表清音。

(4)凡一聲，或一韻，羅馬字母中不能用一個字母表達，而用多個字母表達者，我們爲便利起見，另造簡單字母。例如德文的『sch』，一聲用了三個字母，太覺不便，新音標中以『ʃ』表他，即是求簡便的緣故。又如德文英文的『ng』(即中國音的『疑』母，)用在字尾時很多，不當以兩個字母表他。

(5)凡中國所特有，西洋所無有的聲或韻，應當倣照歐母的形式，自造一個字母表他，不必用歐母牽合。如『日』母是中國特有的聲，不妨自造一個字母表他，不宜強用不相干的歐母代表。

總而言之，以羅馬字母爲藍本，再就中國聲韻的情形，爲清楚簡便的緣故，改換他，增加些。

第二項是字音選定的問題。這一條一般人以爲困難，其實是不成問題。中國語雖然至不齊一，但是所謂『藍青官話』，已經佔了『統一的國語』的地位。拚音文字當然用『藍青官話』的字音。雖然『藍青官話』裏也有若干的不同，但是什九相差不多。作拚音文字的人惟有取決多數了。

第三項是文字結構的問題。漢語的拚音文字，不應再是單音文字，我在上文已經說過了。一經廢除單音，拚音文字施行的困難去了一大半；因爲漢字雖然盡是單音，漢語的詞，單音的卻是很少；我們既以詞(或稱言，即 Word)爲單位，不以字爲單位，含混的地方，自然十去八九了。說到這非單音的拚音文字的結構，有幾條公例可尋：——

(1)凡一個以上的漢字，聯合起來，作爲一個『詞』時，拚音文字裏卽認爲一字。例如：——

(a)具體和抽象名詞——『人民』，『政府』，『國語』，『統計學』，『限界效用』，『功利主義』，『動作』，『判斷』，『美麗』，『仁慈』等。

(b)形容詞——『充足』，『滿意』，『美麗』，『仁慈』(此所舉爲形容詞，前條所舉爲抽象名詞，字同而詞性不同)等。

(c)代名詞——『我們』，『他們』，『那些』，『每人』，『每個』，『一個』，『那個』，『他自己』，『甚麼？』等。

(d)動詞——『破壞』，『造就』，『睡覺』，『可以』，『能夠』等。

(e)助詞——『稀有』，『慢慢』，『趕緊』，『以前』，『那裏』，『差不多』，『怎樣』？『爲甚麼？』等。

(f)位詞——『在於』，『到了』，『除却』等。

(g)介詞——『因爲』，『所以』，『並且』，『但是』，『或者』，『於是乎』，『如果』等。

(h)感歎詞——『啊呀！』『哼哼！』等。

都拚成一個字。

(2)數詞應當自由集合，像德文樣的。我以爲將來我們拚音文字的集合和分散，不可太自由了；太自由了，便止是拚音，不成其爲文字。也不可太不自由了；太不自由了，便和我們國語的性質相左，而且初造拚音文字的時代，不得不使文字的集合和分散稍須自由些。我們不可學英文，英文的離合太不自由了。我以爲莫妙於學德文的款式。德文的離合，有固定的規律，但沒有限定的字數。例如數字的集合，動詞和助詞的聯結，兩個以上名詞的聯結，都可以照着規律自由連加。這是很便當的。所以在我們將來

的拼音文字裏：——

(a)無論若干數詞，只要是表明一個數，都應當連結成一字。如『五百三十二』應拼成一字。

(b)動詞的前後，可以自由加助詞。如『前進』，『後退』，『坐下』，『穿上』，『趕出去』等詞裏，『進』『退』『上』『下』『出去』等助詞，須和他們的動詞拼成一字。

(c)兩個以上的名詞，在連用的時候，可以結成一字。如『自然科學』『國家社會主義』等，皆須連成一字。

(3)一切的語首根(prefix)和語後根(suffix)皆不獨立。如『不然』『不自在』的『不』，『沒有』的『沒』，『完了』的『了』，『正當的』的『的』，皆不獨立成字。

(4)一切簡單的慣語，原來雖不是一個字，現在已經變成一個字時，在拼音文字中即作爲一字。如『吃飯』，『走路』，『打仗』，原是一個動詞和一個受格；現在受格的意義已去，止剩了動詞；又如『一本書』的『一本』，『一顆樹』的『一顆』，原來是一個數詞和一個名詞；現在連合用的慣了，直等於一形容詞；又如『不可以的』，『自然而然的』，現在也只是一個字了；諸如此類，都拼成一字。

以上四條，原不能該括盡了。總而言之，我們力避單音字，努力多造二音以上的字。

以上的三項說完了，我還有兩層意思要說。

第一是**拼音文字和文法的關係**。漢文本有文法，但是和漢字不發生關繫。至於漢語的文法，却是未來的拼音文字所依賴了。一切語助的變化，都是製作拼音文字的人所應當前知的。一句話說來，未來的拼音文字，當是基于文法而製作的，或者那拼音文字上應當帶上幾個表示文法上的作用的符號，亦未可知。記者對這有一種感念，只是不曾仔細計較一番，所以暫不說出，等到下次再談。現在我們總覺着中國語言的文法裏實沒有一條不破的例。這不能說是中國語短缺文法，不過是說，中國語的文法，每有例外，不能整嚴罷了。其所以如此

的緣故，是爲着沒有國語的文學。外國語在上等人嘴裏和寫在紙上是有文法的，到了下等人嘴裏就隨便了。中國的國語還是在蛹形時代：既沒有國語的文學使他齊一，又不曾在上等人嘴裏造好標準，所以尙是雜亂的很。但是雖說亂雜，其中仍有條理可尋。等這條理尋出，中國語的文法發明了，拼音文字的製作便不是難事。等這拼音文字製成施行了，中國語的文法又自然而然的借着文字的力量維持他的整齊。這樣看來，拼音文字的造就，靠着國語文法的發明，國語文法的齊一，又靠着拼音文字的效力；兩件事是互相爲用的了。

第二是拼音文字和固有漢字的關係。我們製造拼音文字的第一步手續，就是在那幾萬的漢字之中挑選出幾千常用的字，作爲我們的拼音文字的字根。這字根多半是被聯合起來，成就複音的字，但是也有獨立的地方。連合起來呢，聲音相同的複字，自然是少見的，獨立的用呢，可就陷于同音的困難了。爲分析同音字，使不相混的緣故，自然要製造若干辨別用的符號。我對于這類符號的感想有下列三條：

(1)這符號的形狀似乎仍用字母的形式爲相宜，用時卽夾在字母裏；不可用點畫的形狀寫在字母的上下左右。照前項的辦法，書寫方便，形式淸楚；照後項的辦法，很容易模糊。這類符號，竟可說是『與發聲無關的假字母了。』

(2)這符號的造法，我半年前想採取漢字裏偏旁的意思，每一種包含許多字的偏旁，成一種符號。後來一想，這辦法着實可笑的很。這不簡直是變形的漢字嗎？現在我還想不出用甚麼條理造這符號。但是照我的揣想而論，總該是『以類相從』，有條理可尋的，決不可是隨便支配的。換句話說來，我們把若干字堆在一起，找到一種標準，分析他成若干類，每類造一個符號辨別他；並不是隨便造出幾個符號，隨便亂加，使學他用他的人感覺着紛亂。

(3)這符號不可多了，大約十幾個已經夠分別同音字的用處，正無須多造了，使人感覺着麻煩。

這樣符號，就性質上論來，差不多可以說是漢字的遺跡（Survival），我們原不願意有他的。但是照現在漢語

的情形而論，這層缺憾實在免不了；就是有人說他是三分不像的拚音文字，也是無可奈何了。好在漢語的將來免不了一場變化；經幾度的漸漸改變之後，單音字的存留更要少了，——因爲單音字本不適用，要天然淘汰的，——到那時節，就不妨把這符號除去，補上這缺憾。就現在的情形而論，我們理想中的拚音文字，還不能和漢字脫離一切關繫，止得采這過渡的辦法，補救一時了。

說到這裏，又想到別種的符號了。四聲在拚音文字裏，不可沒分別的；沒分別之後，要生許多疑難；但是他的分別却不能讓字母做去，——因爲字母沒那麼多，——只好用符號分別了。四聲的符號用不着有四個。入聲本不和平上去同類，原要用特殊的母音表他。平聲字多，既然上去有符號的，平聲可以沒有。所以四聲的符號，只用兩個，一個表上，一個表去，就夠了。我此刻想上聲的符號可作一小點，去聲的符號可作一小橫，都要寫在主音字母底下。至於何以在拚音文字裏定要分四聲呢？無非求聲音的正確，混淆的減少。吳先生以爲注音字母不必問四聲，乃由於注音字母並不獨立，另有漢字問四聲的緣故。拚音文字既是獨立的，便免不了問四聲了。若是說四聲不是一般人懂得的，也是實在話；但是一般人所以不懂得四聲的緣故，並不由於四聲難懂，實在由於漢字不是拚音，上邊不帶着四聲，大家不注意，又沒人教他，所以竟是茫然了。譬如一個僕音，一個主音，拚成一個音，恐怕西洋的六七歲孩子也曉得的，然而中國的受過高等教育的人却有很多不解。這並不是由於拚音難懂，實在是由於漢字裏沒他，又沒人教他。一經改用拚音文字，從小時就學拚音，這樣現象都不會有了。

以上一大篇，是我對於漢語的拚音文字的理想。至于做這事業的手續，我以爲莫妙於同志的人，集合成一個團體，先把字母的采用取决了，再把製造他的條例商量妥當，就照着這條例製造起來編成一部拚音文字的字典作爲大家使用的標準。新字可以漸漸加入，不妥當的地方應當漸漸修改。但能有條有理的進行，自然有美滿的結果。我是無心言語學文字學的人，對于這事業不能有供獻，只盼望別人的成功罷了。

反對拚音文字的人，都說拚音文字若是代替了漢字，便要妨害到中國的文學。這是不必諱言的，我們也承認他。中國歷史上的大學全靠着漢字發揮他的特別采色，一經棄了漢字，直不啻把他根本推翻。但是我們既已主張國語的文學，——未來的新文學，——對于已往的文學還要顧惜嗎？拚音文字對于國語文學，——未來的新文學，——却是非特無害，而且有益的。拚音文字可以幫助我們的國語的齊一，發達，推展；更可以幫助我們的國語完全脫離文言的羈絆，成就一種純而不雜的，實而不靡的國語。一言以蔽之，拚音文字妨害舊文學的生命，幫助新文學的完成。新文學和新文字互相依賴的地方很多。西洋中世紀的時候，新文字的發生，恰恰和新文學同時，而且還是一件事情呢。

這篇沒有制裁的文，是在新潮第三號發稿前一日勉力寫下的。我原來對這問題還有許多意思，只是今天提起筆來再想不起了。寫完以後，夜已深了，不及痛痛快快的修改，還要請讀者原諒。

民國八年二月十一日。

我這篇文章剛作完，一個朋友對我說，漢字改用拚音以後，學術上的名詞，要喪失意義，而且容易混淆。我說，這是不然的：意義必須靠着那象形的文字來表，不能靠語言來表，那意義的不足貴也就不煩多說了。Philology 一個字，西洋人不會誤以為愛學，可見字面的來源是無關重輕的了。

答林琴南書

蔡元培

琴南先生左右，於本月十八日公言報中，得讀惠書，索劉應秋先生事略。憶第一次奉函時，曾抄奉趙君原函，恐未達覽，特再抄一通奉上，如荷題詞，甚幸。……

公書語長心重，深以外間謠諑紛集爲北京大學惜，甚感！惟謠諑必非實錄，公愛大學，爲之辨正可也。今據此紛集之謠諑，而加以責備，將使耳食之徒，益信謠諑爲實錄。豈公愛大學之本意乎？原公之所責備者，不外兩點：一曰，『覆孔孟，剷倫常。』二曰，「盡廢古書，行用土語爲文字。」請分別論之，

對於第一點，常先爲兩種考察：（甲）北京大學教員，曾有以「覆孔孟剷倫常」教授學生者乎？（乙）北京大學教授，曾有於學校以外，發表其「覆孔孟剷倫常」之言論者乎？

請先察「覆孔孟」之說：大學講義，涉及孔孟者，惟哲學門中之中國哲學史。已出版者，爲胡適之君之中國上古哲學史大綱，請詳閱一過，果有「覆孔孟」之說乎？特別講演之出版者，有崔懷瑾君之論語足徵記，春秋復始，哲學研究會中，有梁漱溟君提出「孔子與孟子異同」問題，與胡默青君提出「孔子倫理學之研究」問題，尊孔者多矣，寧曰覆孔？

若大學教員，於學校以外，自由發表意見，與學校無涉，本可置之不論。然姑進一步而考察之，則惟新青年雜志中，偶有對於孔子學說之批評，然亦對於孔教會等託孔子學說以攻擊新學說者而發，初非直接與孔子爲

敵也。公不云乎？「時乎井田封建，則孔子必能使井田封建，一無流弊。時乎潛艇飛機，則孔子必能使潛艇飛機，不妄殺人，衞靈問陳，孔子行。陳恆弑君，孔子討。用兵與不用兵，亦正決之以時耳。」使在今日，有拘泥孔子之說，必復地方制度爲封建；必以兵車易潛艇飛機；聞俄人之死其皇，德人之逐其皇，而曰必討之。豈非昧於「時」之義，爲孔子之罪人，而吾輩所當排斥之者耶？

次察「剷倫常」之說：常有五：仁，義，禮，智，信，公既言之矣。倫亦有五，君臣，父子，兄弟，夫婦，朋友。其中君臣一倫：不適於民國，可不論，其他父子有親，兄弟相友（或曰長幼有序），夫婦有別，朋友有信，在中學以下修身教科書中，詳哉言之。大學之倫理學，涉此者不多。然從未有以父子相夷，兄弟相鬩，夫婦無別，朋友不信，教授學生者。大學尙無女學生，則所注意者，自偏於男子之節操。近年於教科以外，組織一進德會，其中基本戒約，有不嫖，不娶妾，兩條。不嫖之戒，決不背於古代之倫理，不娶妾一條，則且視孔孟之說爲尤嚴矣。至於五常，則倫理學中之言仁愛，言自由，言秩序，戒欺詐，而一切科學，皆爲增進知識之需。寧有剷之之理歟，

若謂大學教員，曾於學校以外，發表其『剷倫常』之主義乎，則試問有誰何教員，曾有何書，何雜誌，爲父子相夷，兄弟相鬩，夫婦無別，朋友不信之主張者？曾於何書，何雜誌，爲不仁，不義，不智，不信，及無禮之主張者？公所舉「斥父母爲自感情慾，於己無恩，」謂隨園文中有之。弟則憶後漢書孔融傳：路粹枉狀奏融有曰：「前與白衣禰衡，跌蕩放言，云，父之於子，當有何親？論其本意，實爲情欲發耳，子之於母，亦復奚爲，譬如寄物瓶中，出則離矣。」孔融禰衡並不以是損其聲價。而路粹則何如者？且公能指出誰何教員。曾於何書，何雜誌，述路粹或隨園之語，而表其極端贊成之意者？且弟亦從不聞有誰何教員，崇拜李贄其人而願拾其唾餘者。所謂「武曌爲聖王，卓文君爲賢媛，」何人曾述斯語，以號於衆，公能證明之歟？

對於第二點，當先爲三種考察：（甲）北京大學是否已盡廢古文而專用白話？（乙）白話果是否能達古書

之義？（丙）大學少數教員所提倡之白話的文字，是否與引車賣漿者所操之語相等？

請先察「北京大學是否已盡廢古文而專用白話？」大學預科中，有國文一課，所據爲課本者，曰模範文，曰學術文，皆古文也。其每月中練習之文，皆文言也。本科中有中國文學史，西洋文學史，中國古代文學，中古文學，近世文學，又本科預科皆有文字學，其編成講義而付印者，皆文言也。有北京大學月刊，中亦多文言之作，所可指爲白話體者，惟胡適之君之中國古代哲學史大綱。而其中所引古書，多屬原文，非皆白話也。

次考察「白話是否能達古書之義？」大學教員所編之講義，固皆文言矣。而上講壇後，決不能以背誦講義塞責，必有賴於白話之講演。豈講演之語，必皆編爲文言而後可歟？吾輩少時，讀四書集注，十三經注疏，使塾師不以白話講演之，而編爲類似集注類似注疏之文言以相授，吾輩其能解乎？若謂白話不足以講說文，講古籀，講鐘鼎之文，則豈於講壇上，當背誦徐氏說文解字繫傳，郭氏汗簡，薛氏鐘鼎款識之文，或編爲類此之文言，而後可，必不容以白話講演之歟？

又次考察「大學少數教員所提倡之白話的文字，是否與引車賣漿者所操之語相等，」白話與文言，形式不同而已，內容一也。天演論，法意，原富等，原文，皆白話也，而嚴幼陵君譯爲文言。少仲馬，迭更司哈德等之所著小說。皆白話也，而公譯爲文言。公能謂公及嚴君之所譯，高出於原本乎？若內容淺薄，則學校報考時之試卷，普通日刊之論說，儘有不值一讀者。能勝於白話乎？且不特引車賣漿之徒而已，清代目不識丁之宗室，其能說漂亮之京話，與紅樓夢中寶玉黛玉相埒，其言果有價值歟？熟讀水滸傳紅樓夢之小說，能於續水滸傳紅樓復夢之外，爲科學哲學之講說與？公謂「水滸，紅樓，作者，均博極羣書之人，總之非讀破萬卷，不能爲古文，亦并不能爲白話。」誠然，誠然，北京大學教員中。善作白話文者，爲胡適之，錢玄同周啓孟諸君，公何以證知爲非博極羣書，非能作古文，而僅以白話文藏拙者？胡君家世漢學，其舊作古文，雖不多見，然即其所作中國哲學史大綱言之，其了解古書之眼光，不讓於清代乾嘉學者。錢君所作之文字學講義，學術文通

論，皆古雅之古文，周君所譯之「域外小說」，則文筆之古奥，非淺學者所能解，然則　公何寬於水滸，紅樓之作者。而苛於同時之胡錢周諸君耶？

至於弟在大學，則有兩種主張如左：

(一)對於學說，仿世界各大學通例，循「思想自由」原則，取兼容并包主義，與　公所提出之「圓通廣大」四字，頗不相背也。無論爲何種學派，苟其言之成理，持之有故，尚不達自然淘汰之運命者，雖彼此相反，而悉聽其自由發展。此義已於月刊之發刊詞言之，抄奉一覽。

▲附錄北京大學月刊發刊詞

北京大學之設立，既二十年於茲，向者自規程而外，別無何等印刷品，流布於人間。自去年有日刊，而全校同人，始有聯絡感情交換意見之機關。且亦藉以報告吾校現狀於全國教育界。顧日刊篇幅無多，且半爲本校通告所占，不能載長篇學說。於是有月刊之計畫。

以吾校設備之不完全：教員之忙於授課，而且或於授課以外，兼任別種機關之職務。則夫月刊取材之難，可以想見。然而吾校必發行月刊者，有三要點焉：一曰：盡吾校同人力所能盡之責任。所謂大學者非僅爲多數學生按時授課，造成一畢業生之資格而已也；實以是爲共同研究學術之機關。研究也者，非徒輸入歐化，而必於歐化之中，爲更進之發明：非徒保存國粹，而必以科學方法，揭國粹之眞相。雖曰吾校實驗室圖書館等，缺略不具；而外界學會，工場之屬，無可取資。求有所新發明，其難固倍蓰於歐美學者。然十六七世紀以前，歐洲學者其所憑藉，有以逾於吾人乎？卽吾國周秦學者，其所憑藉，有以逾於吾人乎？苟吾人不以此自餒，利用此簡單之設備，短少之時間，以從事於研究。要必有幾許之新義，可以貢獻於吾國之學者，若世界之學者。使無月刊以發表之，則將並此少許之貢獻，而靳而不與。吾人之愧歉，當何如耶？

二曰：破學生專己守殘之陋見。吾國學子，承舉子文人之舊習；雖有少數高才生，知以科學爲單純之目

的，而大多數或以學校爲科舉，但能教室聽講，年考及格，有取得畢業證書之資格，則他無所求；或以學校爲書院，暖暖姝姝，守一先生之言，而排斥其他。於是治文學者，恆蔑視科學，而不知近世文學，全以科學爲基礎；治一國文學者，恆不肯兼涉他國，不知文學之進步，亦有資於比較；治自然科學者，局守一門，而不肯稍涉哲學，而不知哲學卽科學之歸宿，其中如自然哲學一部，尤爲科學家所需要；治哲學者，以能讀古書爲足用，不耐煩於科學之實驗，而不知哲學之基礎不外科學，卽最超然之玄學，亦不能與科學全無關。係有月刊以網羅各方面之學說，庶學者讀之，而於專精之餘，旁涉種種有關係之學理。庶有以祛其褊狹之意見，而且對於同校之教員及學生，皆有交換知識之機會，而不至於隔閡矣。

三曰：釋校外學者之懷疑。大學者，「囊括大典網羅衆家」之學府也。禮記中庸曰：「萬物並育而不相害；道並行而不相悖；」足以形容之如人身然。官體之有左右也；呼吸之有出入也；骨肉之有剛柔也；若相反而實相成。各國大學，哲學之惟心論與惟物論，文學美術之理想派與寫實派，計學之干涉論與放任論，倫理學之動機論與功利論，宇宙論之樂天觀與厭世觀，常樊然並峙於其中。此思想自由之通則，而大學之所以爲大也。吾國承數千年學術專制之積習，常好以見聞所及，持一孔之論；聞吾校有近世文學一科，兼治宋元以後之小說曲本，則以爲排斥舊文學，而不知周秦兩漢文學，六朝文學，唐宋文學，其講座固在也；聞吾校之倫理學，用歐美學說，則以爲廢棄國粹，而不知哲學門中於周秦諸子，宋元道學，固亦爲專精之研究也；聞吾校延聘講師，講佛學相宗，則以爲提倡佛教而不知此不過印度哲學之一支，藉以資心理學論理學之印證，而初無與於宗教。並不破思想自由之原則也。論者知其一而不知其二，則深以爲怪。今有月刊以宣布各方面之意見，則校外讀者，當亦能知吾校兼容並收之主義，而不至以一道同氣之舊見相繩矣。

以上三者，皆吾校所以發行月刊之本意也。至月刊之內容，是否能副此希望，則在吾校同人之公勉！而靜俟讀者之批判而已。

中華民國七年，十二月十日，北京大學校長蔡元培

（二）對於教員，以學詣爲主。在校講授，以無背於第一種之主張爲界限。其在校外之言動，悉聽自由。本校從不過問，亦不能代負責任。例如復辟主義，民國所排斥也，本校教員中，有拖長辮而持復辟論者，以其所授爲英國文學，與政治無涉，則聽之，籌安會之發起人，淸議所指爲罪人者也，本校教員中有其人，以其所授爲古代文學，與政治無涉，則聽之。嫖賭娶妾等事，本校進德會所戒也，教員中間有喜作側豔之詩詞，以納妾挾妓爲韵事，以賭爲消遣者，苟其功課不荒，並不誘學生而與之墮落，則姑聽之。夫人才至爲難得，若求全責備，則學校殆難成立。且公私之間，自有天然界限。譬如　公曾譯有茶花女，迦茵小傳，紅礁畫槳錄等小說。而亦會在各學校講授古文及倫理學使。有人詆　公爲以此等小說體裁講文學，以挾妓姦通爭有夫之婦講倫理者，寧値一笑歟？然則革新一派，卽偶有過激之論，苟於校課無涉，亦何必強以其責任歸之於學校耶？此復並候　著祺

八年三月十八日蔡元培敬啓

附林琴南原書

林琴南

鶴卿先生太史足下：與公別十餘年，壬子始一把晤。匆匆八年，未通音問，至以爲歉。屬辱賜書，以遺民劉應秋先生遺著屬爲題詞，書未梓行，無從拜讀，能否乞趙君作一短簡事略見示？謹撰跋尾歸之。嗚呼！明室敦氣節，故亡國時殉烈者衆；而夏峯梨洲亭林楊園二曲諸老，均脫身斧鉞，其不死幸也。我公崇尚新學，乃亦垂念逋播之臣，足見名教之孤懸，不絕如縷，實望我公爲之保全而護惜之，至慰至慰！雖然，尤有望於公者，大學爲全國師表，五常之所係屬。近者，外間謠諑紛集，我公必有所聞，卽弟亦不無疑信，或且有惡乎闒茸之徒，因生過激之論，不知救世之道，必度人所能行；補偏之言，必使人以可信。若盡反常軌，侈爲不經之談，則毒粥既陳，旁有爛腸之鼠；明燎宵舉，下有聚死之蟲。何者？趨甘就熱，不中其度，則未有不斃者。方今人心喪敝，已在無可救挽之時，更侈奇創之談，用以譁衆。少年多半失學，利其便己，未有不糜沸麕至而附和之者。而中國之命如屬絲矣。晚清之末造，慨世者恆曰：去科舉，停資格，廢八股，斬豚尾，復天足，逐滿人，撲專制，整軍備，則中國必強。今百凡皆遂矣，強又安在？於是更進一解，必覆孔孟，剗倫常爲快。嗚呼！因童子之羸困，不求良醫，乃追責其二親之有隱瘵逐之，而童子可以日就肥澤，有是理耶！外國不知孔孟，然崇仁，仗義，矢信，尚智，守禮，五常之道，未嘗悖也，而又濟之以勇。弟不解西文，積十九年之筆述，成譯著一百廿三種，都一千二百萬言，實未見中有違忤五常之語，何時賢乃有此叛親蔑倫之論，此其得諸西人乎？抑別有所授耶！我公心右漢族，當在杭州時，間關避禍，與夫人同茹辛苦，而宗旨不變，勇士也。方公行時，弟

與陳叔通惋惜公行，未及一送，申伍異趣，各衷其是。蓋今公爲民國宣力，弟仍淸室舉人，交情固在，不能視若冰炭。故辱公寓書殷殷，於劉先生之序跋，實隱示明淸標季，各有遺民，其志均不可奪也。弟年垂七十，富貴功名，前三十年視若棄灰，今篤老尙抱守殘缺，至死不易其操。前年梁任公倡馬班革命之說，弟聞之失笑。任公非劣，何爲作此媚世之言？馬班之書，讀者幾人？殆不革而自革，何勞任公費此神力。若云死文字有礙生學術，則科學不用古文，古文亦無礙科學。英之迭更，累斥希臘臘丁羅馬之文爲死物，而今仍存者，迭更雖躬負盛名，固不能用私心以蔑古。矧吾國人，尙有何人如迭更者耶！須知天下之理，不能就便而奪常，亦不能取快而滋弊。使伯夷叔齊生於今日，則萬無濟變之方。孔子爲聖之時，時乎井田封建，則孔子必能使井田封建一無流弊，時乎潛艇飛機，則孔子必能使潛艇飛機不妄殺人，所以名爲時中之聖。時者，與時不悖也。衞靈問陣，孔子行陳，恆弑君，孔子討用兵與不用兵，亦正決之以時耳。今必曰天下之弱，弱於孔子。然則天下之強，宜莫強於威廉。以柏靈一隅，抵抗全球皆敗衄無措直，可爲萬世英雄之祖。且其文治武功，科學商務，下及工藝，無一不冠歐洲。胡爲懨懨爲荷蘭之寓？公若云成敗不可以論英雄，則又何能以積弱歸罪孔子。彼莊周之書，最擯孔子者也。然人間世一篇，又盛推孔子。所謂人間世者，不能離人而立之。謂其托顏囘，托葉公子高之問難，孔子在陳以接人處衆之道，則莊周亦未嘗不近人情而忤孔子。乃世士不能博辯爲千載以上之莊周，竟咆勃爲千載以下之桓魋，一何其可笑也。且天下唯有眞學術，眞道德，始足獨樹一幟，使人景從。若盡廢古書，行用土語爲文字，則都下引車賣漿之徒，所操之語，按之皆有文法，不類閩廣人爲無文法之啁啾，據此則凡京津之稗販，均可用爲敎授矣。若水滸紅樓，皆白話之聖，並足爲敎科之書，不知水滸中辭吻，多采岳珂之金陀萃篇；紅樓亦不止爲一人手筆，作者均博極羣書之人。總之，非讀破萬卷，不能爲古文，亦並不能爲白話。若化古子之言爲白話，演說亦未嘗不是。按說文，演長流也。亦有延之廣之之義，法當以短演長不能以古子之長，演爲白話之短。且使人讀古子者，須讀其原書耶？抑憑講師之三語，卽算爲古子？若讀原書，則又不

能全廢古文矣。剏於古子之外，尙以說文講授，說文之學，非俗書也。當參以古籀，證以鐘鼎之文，試思用籀篆可化爲白話耶？果以篆籀之文，雜之白話之中，是試漢唐之環燕，與村婦談心；陳商周之俎豆，爲野老聚飲。類乎不類？弟閩人也，南蠻鴃舌，亦願習中原之語言，脫授我者以中原之語言，仍令我爲鴃舌之閩語可乎？蓋存國粹而授說文可也。以說文爲客，以白話爲主，不可也。乃近來尤有所謂新道德者，斥父母爲自感情慾，於己無恩，此語曾一見之隨園文中，僕方以爲擬於不倫，斥袁枚爲狂謬。不圖竟有用爲講學者！人頭畜鳴，辯不屑辯，置之可也。彼又云：武曌爲聖王，卓文君爲名媛，此亦拾李卓吾之餘唾。卓吾有禽獸行，故發是言。李穆堂又拾其餘唾，尊嚴嵩爲忠臣。試問二李之名，學生能舉之否？同爲埃滅，何苦增茲口舌，可悲也！大凡爲士林表率，須圓通廣大，據中而立，方能率由無弊。若憑位分勢力，而施趨怪走奇之教育，則惟穆罕默德左執刀而右傳教，始可如其願望。今全國父老，以子弟託公，願公留意以守常爲是，況天下溺矣，藩鎭之禍，邇在眉睫，而又成爲南北美之爭。我公爲南士所推，宜痛哭流涕助成和局，使民生有所蘇息；乃以淸風亮節之躬，而使議者紛紛集矢，甚爲我公惜之。此書上後，可以不必示覆，唯靜盼好音，爲國民端其趨向，故人老悖，甚有幸焉！愚直之言，萬死萬死！林紓頓首。

附林琴南「荊生」小說

林琴南

辛亥國變將兆，京城達官遷徙垂空。京師陶然亭遊客絕稀。有荊生者，漢中之南鄭人，薄遊京師，下榻陶然亭之西廂，書一篋，銅簡一具，重十八斤，懸之壁間，寺僧不敢問其能運此簡與否，然鬚眉偉然，知爲健男子也。亭當同光間，京僚恆置酒延涼於是，以亂故，寂然無復遊客。時於五月十八日，山下有小奚奴，肩蠻榼載酒，其後轆轆三車，載三少年，一爲皖人田其美，一爲浙人金心異，一則狄莫，不知其何許人，悉新歸自美洲，能哲學，而田生尤穎異，能發人所不敢發之議論，金生則能說文，三人稱莫逆，相約爲山遊。既至，窺荊生室，頗輕蔑，以爲武夫不知風雅，漠然不置念。呼僧掃榻，溫酒陳餚，坐而笑語，與荊生居處，但隔一窗。田生中坐，嘆曰：『中國亡矣，誤者均孔氏之學，何由堅言倫紀，且何謂倫紀者，外國且妻其從妹，何以能強？天下有人種，即有父母，父母於我又何恩者？』狄莫大笑曰：『惟文字誤人，所以至此。』田生以手抵几曰：『死文字，安能生活學術，吾非去孔子滅倫常不可！』狄莫曰：『吾意宜先廢文字，以白話行之，俾天下通曉，亦可使人人咸窺深奧之學術，不爲艱深文字所梗。唯金君何以默守說文，良不可解。』金生笑曰：『君知吾何姓，吾姓金耳。姓金者性亦嗜金，吾性但欲得金，其講說文者，愚不識字之人耳。正欲闡揚白話以佐君。』于是三人大歡，堅約爲兄弟，力掊孔子。忽聞有巨聲，板壁傾矣，撲其食案，杯盤均碎。

一偉丈夫趯足，超過破壁，指三人曰：『汝適何言？中國四千餘年，以倫紀立國，汝何爲壞之！孔子何以爲時之聖？時乎春秋，即重俎豆；時乎今日，亦重科學。譬叔梁紇病篤於山東，孔子適在江南，聞耗，將以電

報問疾，火車視疾耶？或仍以書附郵者，按站而行，抵山東且經月，俾不與死父相見，孔子肯如是耶？子之需父母，少乳哺，長教育耳。乳汝而成人，教汝而識字，汝今能嗥吠，非二親之力胡及此！譬如受人之財，或已命爲人所拯，有心者尙且啣恩，汝非二親不舉，今乃爲傷天害理之言。余四海無家，二親見背，思之痛絕。爾乃敢以禽獸之言，亂吾淸聽！』山生尙欲抗辯，偉丈夫駢二指按其首，腦痛如被錐刺。更以足踐狄莫，狄腰痛欲斷。金生短視，丈夫取其眼鏡擲之，則怕死如蝟，泥首不已。丈夫笑曰；『爾之發狂似李贄，直人間之怪物。今日吾當以香水沐吾手足，不應觸爾背天反常禽獸之軀幹。爾可鼠竄下山，勿汙吾簡。吾殺爾後，亦亡命走山澤耳，然不欲者，留爾以俟鬼誅。』三人相顧而言，斂具下山，迴顧危闌之上，丈夫尙拊簡而俯視作獰笑也。

蠡叟曰；荆生良多事，可笑。余在台灣宿某公家，畜狗二十餘，終夜有聲，今堅臥若不之聞。又居蒼霞洲上，荔支樹巢白鷺千百，破曉作聲，余亦若無聞焉。何者？禽獸自語，於人胡涉？此事余聞之門人李生。李生似不滿意於此三人，故矯爲快意之言以告余。余聞之頗爲嗢噱。如此混濁世界，亦但有田生狄生足以自豪耳，安有荆生？余讀雪中人，觀吳將軍制伏書癡事，適與此類。或者李生有託而言，余姑錄之，以補吾叢譚之闕。



易卜生主義

胡適

一

易卜生最後所作的我們死人再生時（When We Dead Awaken）一本戲裏面有一段話，很可表出易卜生所作文學的根本方法。這本戲的注人翁是一個美術家，費了全副精神，雕成一副像，名爲『復生日』。這位美術家自己說他這副雕像的歷史道：

我那時年紀還輕，不懂得世事。我以爲這『復活日』應該是一個極精緻，極美的少女像，不帶着一毫人世的經驗，平空地醒來，自然光明莊嚴，沒有什麼過惡可除。……但是我後來那幾年，懂得些世事了，纔知道這『復活日』不是這樣簡單的，原來是很複雜的，……我眼裏所見的人情世故，都到我理想中來，我不能不把這些現狀包括進去。我只好把這像的座子放大了，放寬了。

我在那座子上雕了一片曲折爆裂的地面。從那地的裂縫裏，鑽出來無數模糊不分明，人身獸面的男男女女。這都是我在世間親自見過的男男女女。（二幕）

這是『易卜生主義』的根本方法。那不帶一毫人世罪惡的少女像，是指那盲目的理想派文學。那無數模糊不分明，人身獸面的男男女女，是指寫實派的文學。易卜生早年和晚年的著作雖不能全說是寫實主義，但我們看他極盛時期的著作，儘可以說，易卜生的文學，易卜生的人生觀，只是一個寫實主義。一八八二年，他有一

封信給一個朋友，信中說道：

我做書目的，要使讀者人人心中都覺得他所讀的全是實事。（尺牘第一五九號）人生的大病根在於不肯睜開眼睛來看世間的眞實現狀。明明是男盜女娼的社會。我們偏說是聖賢禮義之邦；明明是贓官汚吏的政治，我們偏要歌功頌德；明明是不可救藥的大病，我們偏說一點病都沒有！却不知道：若要病好，須先認有病；若要政治好，須先認現今的政治實在不好；若要改良社會，須先知道現今的社會實在是男盜女娼的社會！易卜生的長處，只在他肯說老實話，只在他能把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看。他並不是愛說社會的壞處，他只是不得不說。一八八〇年，他對一個朋友說：

我無論作什麼詩，編什麼戲，我的目的只要我自己精神上的舒服清淨。因爲我們對於社會的罪惡，都脫不了干係的。（尺牘第一四八號）

因爲我們對於社會的罪惡都脫不了干係，故不得不說老實話。

二

我們且看易卜生寫近世的社會，說的是一些什麼樣的老實話。第一，先說家庭。

易卜生所寫的家庭，是極不堪的。家庭裏面，有四種大惡德：一是自私自利；二是倚賴性，奴隸性；三是假道德，裝腔做勢；四是懦怯沒有胆子。做丈夫的便是自私自利的代表。他要快樂，要安逸，還要體面，所以他要娶一個妻子。正如娜拉戲中的郝爾茂，他覺得同他妻子有愛情是很好玩的。他叫他妻子做『小寶貝』，『小鳥兒』，『小松鼠兒』，『我的最親愛的』，等等肉麻名字。他給他妻子一點錢去買糖吃，買粉搽，買好衣服穿。他要他妻子穿得好看，打扮的標緻。做妻子的完全是一個奴隸。他丈夫喜歡什麼，他也該喜歡什麼：他自己是不許有什麼選擇的。他們責任在於使丈夫歡喜。他自己不用有思想：他丈夫會替他思想。他自己不過是

他丈夫的玩意兒，很像叫化子的猴子專替他變把戲引人開心的。（所以娜拉又名玩物之家。）丈夫要妻子守節，妻子却不能要丈夫守節，正如羣鬼（Ghosts）戲裏的阿爾文夫人受不過丈夫的氣，跑到一個朋友家去；那位朋友是個牧師，很教訓了他一頓，說他不守婦道。但是阿爾文夫人的丈夫專在外面偷婦人，甚至淫亂他妻子的婢女；人家都毫不介意，那位牧師朋友也覺得這是男人常有的事，不足爲奇！妻子對丈夫，什麼都可以犧牲，丈夫對妻子，是不犯着犧牲什麼的。娜拉戲內的娜拉因爲要救他丈夫的生命，所以冒他父親的名字，簽了借據去借錢。後來事體鬧穿了，他丈夫不但不肯替娜拉分擔冒名的干係，還要痛罵他帶累他自己的名譽。後來和平了結了，沒有危險了，他丈夫又裝出大度的樣子，說不追究他的錯處了。他得意揚揚的說道：『一個男人赦了他妻子的過犯是很暢快的事！』（娜拉三幕）

這種極不堪的情形，何以居然忍耐得住呢？第一，因爲人都要顧面子，不得不裝腔做勢做假道德遮着面孔。第二，因爲大多數的人都是沒有胆子的懦夫。因爲要顧面子，故不肯鬧翻；因爲沒有胆子，故不敢鬧翻。那娜拉戲裏的娜拉忽然看破家庭是一座做猴子戲的戲台，他自己是台上的猴子。他有胆子，又不肯再裝假面子，所以告別了掌班的，跳下了戲台，去幹他自己的生活。那羣鬼戲裏的阿爾文夫人沒有娜拉的胆子，又要顧面子，所以被他的牧師朋友一勸，就勸囘頭了，還是囘家去盡他的『天職』，守他的『婦道』。他丈夫仍舊做那種淫蕩的行爲。阿爾文夫人只好犧牲自己人格，盡力把他羈縻在家。後來生下一個兒子，他母親恐怕他在家學了他父親的壞榜樣，所以到了七歲便把他送到巴黎去。他一面要哄他丈夫在家，一面要在外邊替他丈夫修名譽，一面要騙他兒子說他父親是怎樣一個正人君子。這種情形，過了十九個足年，他丈夫才死。死後，他妻子還要替他裝面子，花了許多錢，造了一所孤兒院，作他亡夫的遺愛。孤兒院造成了，他把兒子喚囘來參預孤兒院落成的慶典。誰知他兒子從胎裏就得了他父親的花柳病的遺毒，變成一種腦腐症，到家沒幾天，那孤兒院也被火燒，他兒子的遺傳病發作，腦子壞了，就成了瘋人了。這是沒有胆子，又要顧面子的結局。這就是腐敗家

庭的下場！

三

其次。且看易卜生的社會的三種大勢力。那三種大勢力：一是法律，二是宗教，三是道德。

第一，**法律**。法律的効能在於除暴去惡，禁民爲非。但是法律有好處也有壞處。好處在於法律是無有偏私的；犯了什麼法，就該得什麼罪。壞處也在於此。法律是死板板的條文，不通人情世故；不知道一樣的罪名却有幾等幾樣的居心，有幾等幾樣的境遇情形；同犯一罪的人却有幾等幾樣的知識程度。法律只說某人犯了某法的某某篇某某章某某節，該得某某罪，全不管犯罪的人的知識不同，境遇不同，居心不同。娜拉戲裏有兩件冒名簽字的事：一件是一個律師做的，一件是一個不懂法律的婦人做的。那律師犯這罪全由於自私自利，那婦人犯這罪全因爲他要救他丈夫的性命。但是法律全不問這些區別。請看這兩個『罪人』討論這個問題：

（律師）郝夫人，你好像不知道你犯了什麼罪，我老實對你說，我犯的那樁使我一生聲名掃地的事，和你所做的事恰恰相同，一毫也不多，一毫也不少。

（娜拉）你！難道你居然也敢冒險去救你妻子的命嗎？

（律師）法律不管人的居心如何。

（娜拉）如此說來，這種法律是笨極了。

（律師）不問他笨不笨，你總要受他的裁判。

（娜拉）我不相信。難道法律不許做女兒的想個法子免得他臨死的父親煩惱嗎？難道法律不許做妻子的救他丈夫的命嗎？我不大懂得法律，但是我想總該有這種法律承認這些事的。你是一個律師，你難道不知道有這樣的法律嗎？柯先生，你眞是一個不中用的律師了。（娜拉一幕）

最可憐的是世上眞沒有這種入情入理的法律！

第二，**宗教**。易卜生眼裏的宗教久已失了那種可以感化人的能力！久已變成毫無生氣的儀節信條，只配口頭念得爛熟，却不配使人奮發鼓舞了。娜拉戲裏說：

（郝爾茂）你難道沒有宗教嗎？

（娜拉）　我不很懂得究竟宗教是什麼東西。我只知道我進教是那位牧師告訴我的一些話。他對我說宗教是這個，是那個，是這樣，是那樣。（三幕）

如今人的宗教，都是如此，你問他信什麼教，他就把他的牧師或是他的先生告訴他的話背給你聽。他會背耶穌的祈禱文，他會念阿彌陀佛，他會背一部聖諭廣訓。這就是宗教了！

宗教的本意，是爲人而作的，正如耶穌說的，『禮拜是爲人造的，不是人爲禮拜造的。』不料後世的宗教處處與人類的天性相反，處處反乎人情。如羣鬼戲中的牧師，逼着阿爾文夫人回家去受那蕩子丈夫的待遇，去受那十九年極不堪的慘痛。那牧師說，宗教不許人求快樂；求快樂便是受了惡魔的魔力了。他說，宗教不許做妻子的批評他丈夫的行爲。他說，宗教教人無論如何總要守婦道，總須盡責任。那牧師口口聲聲所說是『是』的，阿爾文夫人心中總覺得都是『不是』的，後來阿爾文夫人仔細去研究那牧師的宗教，忽然大悟。原來那些教條都是假的，都是『機器造的！』（羣鬼二幕）

但是這種機器造的宗教何以居然能這樣興旺呢？原來現在的宗教雖沒有精神上的價值，却極有物質上的用場。宗教是可以利用的，是可以使人發財得意的。那羣鬼戲裏的木匠，本是一個極下流的酒鬼，賣妻賣女都肯幹的。但是他見了那位道學的牧師，立刻就裝出宗教家的樣子，說宗教家的話，做宗教的唱歌祈禱，把這位蠢牧師哄得滴溜溜的轉。（二幕）那羅斯馬莊（Rosmersholm）戲裏面的主人翁羅斯馬本是一個牧師，後來他的思想改變了，遂不信教了。他那時想加入本地的自由黨，不料黨中的領袖却不許羅斯馬宣告他脫離教會的

事。爲什麼呢？因爲他們黨裏很少信教的人，故想借羅斯馬的名譽來號召那些信教的人家。可見宗教的興旺，並不是因爲宗教眞有興旺的價値，不過是因爲宗教有可以利用的好處罷了。

第三，道德。法律宗教既沒有裁制社會的本領，我們且看『道德』可有這種本事。據易卜生看來，社會上所謂『道德』不過是許多陳腐的舊習慣。合於社會習慣的，便是道德；不合於社會習慣的，便是不道德。正如我們中國的老輩人看見少年男女實行自由結婚，便說『不道德』。爲什麼呢？因爲這僅不合於『父母之命，媒妁之言』的社會習慣。但是這班老輩人自己討許多小老婆，却以爲是很平常的事，沒有什麼不道德。爲什麼呢？因爲習慣如此。又如中國人死了父母，發出訃書，人人都說『泣血稽顙』，『苫塊昏迷』。其實他們何嘗泣血？又何嘗『寢苫枕塊』？這種自欺欺人的事，人人都以爲是『道德』，人人都不以爲羞恥，爲什麼呢？因爲社會的習慣如此，所以不道德的也覺得道德了。

這種不道德的道德，在社會上，造出一種詐僞不自然的僞君子。面子上都是仁義道德，骨子裏是男盜女娼。易卜生最恨這種人。他有一本戲，叫做社會的棟樑。（Pillars of Society）戲中的主人名叫褒匿，是一個極壞的僞君子；他犯了一樁姦情，却讓他兄弟受這惡名，還要誣賴他兄弟偷了錢跑脫了。不但如此，他還雇了一只爛脫底的船送他兄弟出海，指望把他兄弟和一船的人都沈死在海底，可以滅口。

這樣一個大姦，面子上却做得十分道德，社會上都尊敬他，稱他做『全市第一個公民』，『公民的模範』，『社會的棟樑！』他謀害他兄弟的那一天，本城的公民，聚了幾千人，排起隊來，打着旗，奏着軍樂，上他的門來表示社會的敬意，高聲喊道，『褒匿萬歲！社會的棟樑褒匿萬歲！』

這就是道德！

四

其次，我們且看易卜生寫個人與社會的關係。

易卜生的戲劇中，有一條極顯而易見的學說，是說社會與個人互相損害；社會最愛專制，往往用強力摧折個人的個性，壓制個人自由獨立的精神；等到個人的個性都消滅了，等到自由獨立的精神都完了，社會自身也沒有生氣了，也不會進步了。社會裏有許多陳腐的習慣，老朽的思想，極不堪的迷信，個人生在社會中，不能不受這些勢力的影響。有時有一兩個獨立的少年，不甘心受這種陳腐規矩的束縛，於是東衝西突想與社會作對。上文所說的寠匿，當少年時，也曾想和社會反抗。但是社會的權力很大，網羅很密；個人的能力有限，如何是社會的敵手？社會對個人道：『你們順我者生，逆我者死；順我者有賞，逆我者有罰。』那些和社會反對的少年，一個一個的都受家庭的責備，遭朋友的怨恨，受社會的侮辱驅逐。再看那些奉承社會意旨的人，一個個的都升官發財，安富尊榮了。當此境地，不是頂天立地的好漢，決不能堅持到底。所以像寠匿那般人，做了幾時的維新志士，不久也漸漸的受社會同化，仍舊回到舊社會去做『社會的棟樑』了。社會如同一個大火鑪，什麼金銀銅鐵錫進了鑪子，都要鎔化。易卜生有一本戲叫做雁，（The Wild Duck）寫一個人捉到一隻雁，把他養在樓上半閣裏，每天給他一桶水，讓他在水裏打滾游戲。那雁本是一個海闊天空逍遙自得的飛鳥，如今在半閣裏關久了，也會生活，也會長得胖胖的，後來竟完全忘記了他從前那種海闊天空來去自由的樂處了！個人在社會裏，就同這雁在人家半閣上一般，起初未必滿意，久而久之，也就慣了，也漸漸的把黑暗世界當作安樂窩了。

社會對於那班服從社會命令，維持陳舊迷信傳播腐敗思想的人，一個一個的都有重賞。有的發財了，有的升官了，有的享大名譽了。這些人有了錢有了勢，有了名譽，就像老虎長了翅膀，更可橫行無忌了，更可借着『公益』的名義去騙人錢財，害人生命，做種種無法無天的行爲。易卜生的社會棟樑和博克曼（John Gabriel Borkman）兩本戲的主人翁都是這種人物。他們錢賺得夠了，然後掏出幾個小錢來，開一個學堂，造一所孤兒

院，立一個公共遊戲場，『捐二十磅金去買麵包給貧人吃。』（用社會的棟樑二幕中語）於是社會格外恭維他們，打着旗子，奏着軍樂，上他們家來，大喊『社會的棟樑萬歲！』

那些不懂事又不安本分的理想家，處處和社會的風俗習慣反對，是該受重罰的。執行這種重罰的機關，便是『輿論』，便是大多數的『公論』。世間有一種最通行的迷信，叫做『服從多數的迷信』。人都以爲多數人的公論總是不錯的。易卜生絕對的不承認這種迷信。他說『多數黨總在錯的一邊，少數黨總在不錯的一邊。』（國民公敵五幕）一切維新革命，都是少數人發起的，都是大多數人所極力反對的。大多數人總是守舊麻木不仁的；祇有極少數人，有時祇有一個人，不滿意於社會的現狀，要想維新，要想革命。這種理想家是社會所最忌的。大多數人都罵他是『搗亂分子』，都恨他『擾亂治安』，都說他『大逆不道』；所以他們用大多數的專制威權去壓制那『搗亂』的理想志士，不許他開口，不許他行動自由；把他關在監牢裏，把他趕出境去，把他殺了，把他釘在十字架上活活的釘死，把他綑在柴草上活活的燒死。過了幾十年幾百年，那少數人的主張漸漸的變成多數人的主張了。於是社會的多數人又把他們從前殺死釘死燒死的那些『搗亂分子』一個一個的重新推崇起來，替他們修墓，替他們作傳，替他們立廟，替他們鑄銅像。却不知道從前那種『新』思想，到了這時候，又早已成了『陳腐的』迷信！當他們替從前那些特立獨行的人修墓鑄銅像的時候，社會裏早已發生了幾個新派少數人，又要受他們殺死釘死燒死的刑罰了！所以說『多數黨總是錯的，少數黨總是不錯的。』

易卜生有一本戲叫做國民公敵，裏面寫的就是這個道理。這本戲的主人翁斯鐸曼醫生從前發現本地的水可以造成幾處衞生浴池。本地的人聽了他的話，覺得有利可圖，便集了資本造了幾處衞生浴池。後來四方人聞了這浴池之名，紛紛來這裏避暑養病來的人多了，本地的商業市面便漸漸發達興旺。斯鐸曼醫生便做了浴池的官醫。後來洗浴的人之中，忽然發生一種流行病症；經這位醫生仔細考察，知道這病症是從浴池的水裏來的，他便裝了一瓶水寄與大學的化學師請他化驗。化驗出來，纔知道浴池的水管安的太低了。上流的污穢，停積在

浴池裏，發生一種傳染病的微生物，極有害於公衆衞生。斯鐸曼醫生得了這種科學證據，便做了一篇切切實實的報告書，請浴池的董事會把浴池的水管重行改造以免妨礙衞生。不料改造浴池須要花費許多錢，又要把浴池閉歇一兩年；浴池一閉歇，本地的商務便要受許多損失，所以本地的人全體用死力反對斯鐸曼醫生的提議。他們寧可聽那些來避暑養病的人受毒病死，却不情願受這種金錢的損失，所以他們用大多數的專制威權壓制這位說老實話的醫生，不許他開口。他做了報告，本地的報館都不肯登載。他要自己印刷，印刷局也不肯替他印。他要開會演說，全城的人都不把空屋借他做會場。後來好容易找到了一所會場，開了一個公民會議，會場上的人不但不聽他的老實話，還把他趕下台去，由全體一致表決，宣告斯鐸曼醫生從此是國民的公敵。他逃出會場，把袴子都撕破了，還被衆人趕到他家，用石頭擲他，把窗戶都打碎了。到了明天，本地政府革了他的官醫；本地商民發了傳單不許人請他看病；他的房東請他趕快搬出屋去；他的女兒在學堂教書，也被校長辭退了。這就是『特立獨行』的好結果！這就是大多數懲罰少數『搗亂分子』的辣手段！

五

其次，我們且說易卜生的政治主義。易卜生的戲劇不大討論政治問題，所以我們須要用他的尺牘（Letters, ed. by his son, Sigurd Ibson, EnglishTrans. 1905）做參考的材料。

易卜生起初完全是一個主張無政府主義的人。當普法之戰（一八七〇至一八七一年）時，他的無政府主義最爲激烈。一八七一年，他有信與一個朋友道：

……個人絕無做國民的需要。不但如此，國家簡直是個人的大害。請看普魯士的國力，不是犧牲了個人的個性去買來的嗎？國民都成了酒館裏跑堂的了，自然個個是好兵了。再看猶太民族：豈不是最高貴的人類嗎？無論受了何種野蠻的待遇，那猶太民族還能保存本來的面目。這都因爲他們沒有國家的原故。

國家總得毀去。這種毀除國家的革命我也情願加入。毀去國家觀念，單靠個人的情願和精神上的團結做人類社會的基本，——若能做到這步田地，這可算得有價值的自由起點。那些國體的變遷，換來換去，都不過是弄把戲——都不過是全無道理的胡鬧。（尺牘第七九）

易卜生的純粹無政府主義，後來漸漸的改變了。他親自看見巴黎『市民政府』（Commune）的完全失敗（一八七一，）便把他主張無政府主義的熱心減了許多，（尺牘第八一）到了一八八四年，他寫信給他的朋友說，他在本國若有機會，定要把國中無權的人民聯合成一個大政黨，主張極力推廣選舉權，提高婦女的地位，改良國家教育要使脫除一切中古陋習。（尺牘第一七八）這就不是無政府的口氣了。但是他自己到底不會加入政黨。他以為加入政黨是很下流的事。（尺牘第一五八）他最恨那班政客，他以為『那班政客所力爭的，全是表面上的權利，全是胡鬧。最要緊的是人心的大革命。』（尺牘第七七）

易卜生從來不主張狹義的國家主義，從來不是狹義的愛國者，一八八八年，他寫信給一個朋友說道：

知識思想略為發達的人，對於舊式的國家觀念，總不滿意。我們不能以為有了我們所屬的政治團體便足夠了。據我看來國家觀念不久就要消滅了，將來定有人種觀念起來代他。即以我個人而論，我已經過這種變化。我起初覺得我是那威國人，後來變成斯堪丁納維亞人，（那威與瑞典總名斯堪丁納維亞。）我現在已成了條頓人了。（尺牘第二〇六）

這是一八八八年的話。我想易卜生晚年臨死的時候（一九〇六。）一定已進到世界主義的地步了。

六

我開篇便說過易卜生的人生觀只是一個寫實主義。易卜生把家庭社會的實在情形都寫了出來，叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來是如此黑暗腐敗，叫人看了覺得家庭社會真正不得不維新革命：——這

就是『易卜生主義』。表面上看去，像是破壞的，其實完全是建設的。譬如醫生診了病，開了一個脈案，把病狀詳細寫出，這難道是消極的破壞的手續嗎？但是易卜生雖開了許多脈案，却不肯輕易開藥方。他知道人類社會是極複雜的組織，有種種絕不相同的境地，有種種絕不相同的情形。社會的病，種類紛繁，决不是什麽『包醫百病』的藥方所能治得好的。因此他只好開了脈案，說出病情，讓病人各人自己去尋醫病的藥方。

雖然如此，但是易卜生生平却也有一種完全積極的主張。他主張個人須要充分發展自己的天才性，須要充分發展自己的個性。他有一封信給他的朋友白蘭戴說道：

我所最期望於你的是一種眞實純粹的爲我主義。要使你有時覺得天下只有關於我的事最要緊，其餘的都算不得什麽。……你要想有益於社會，最好的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。……有的時候我眞覺得全世界都像海上撞沉了船，最要緊的還是救出自己。（尺牘第八四）

最可笑的是有些人明知世界『陸沈』，却要跟着『陸沈』，跟着墮落，不肯『救出自己！』却不知道社會是個人組成的，多救出一個人便是多備下一個再造新社會的分子。所以孟軻說『窮則獨善其身』，這便是易卜生所說『救出自己』的意思。這種『爲我主義』，其實是最有價值的利人主義。所以易卜生說，『你要想有益於社會，最妙的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。』娜拉戲裏，寫娜拉抛了丈夫兒女飄然而去，也只爲要『救出自己』。那戲中說：

（郝爾茂）……你就是這樣抛棄你的最神聖的責任嗎？

（娜拉）你以爲我的最神聖的責任是什麽？

（郝）還等我說嗎？可不是你對於你的丈夫和你的兒女的責任嗎？

（娜）我還有別的責任同這些一樣的神聖。

（郝）沒有的。你且說，那些責任是什麽。

（娜）　是我對於我自己的責任。

（郝）　最要緊的，你是一個妻子，又是一個母親。

（娜）　這種話我現在不相信了。我相信第一我是一個人正同你一樣——無論如何，我務必努力做一個人。（三幕）

一八八二年，易卜生有信給朋友道：

這樣生活，須使各人自己充分發展：——這是人類功業頂高的一層；這是我們大家都應該做的事。（尺牘第一四六）

社會最大的罪惡莫過於摧折個人的個性，不使他自由發展。那本雁戲所寫的只是一件摧殘個人才性的慘劇。那戲寫一個人少年時本極有高尚的志氣，後來被一個惡人害得破家產蕩，不能度日；那惡人又把他自己通姦有孕的下等女子配給他做妻子，從此家累日重一日，他的志氣便日低一日。到了後來，他墮落深了，竟變成了一個懶人懦夫，天天受那下賤婦人和兩個無賴的恭維，他洋洋得意的覺得這種生活很可以終身了。所以那本戲借一個雁做比喻：那雁在半閣上關得久了，他從前那種高飛遠舉的志氣全消滅了。居然把人家的半閣做他的極樂國了！

發展個人的個性，須要有兩個條件。第一，須使個人有自由意志。第二，須使個人擔干係，負責任。娜拉戲中寫郝爾茂的最大錯處只在他把娜拉當作『玩意兒』看待，既不許他有自由意志，又不許他擔負家庭的責任，所以娜拉竟沒有發展他自己個性的機會。所以娜拉一旦覺悟時，恨極他的丈夫，決意棄家遠去，也正為這個原故，易卜生又有一本戲，叫做海上夫人（The Lady from the Sea），裏面寫一個女子哀梨妲少年時嫁給人家做後母，他丈夫和前妻的兩個女兒看他年紀輕，不讓他管家務，只叫他過安閒日子。哀梨妲在家覺得做這種不自由的妻子，不負責任的後母是極沒趣的事。因此他天天想跟人到海外去過那海闊天空的生活。他丈夫越不

許他自由他偏越想自由，後來他丈夫知道留他不住，只得許他自由出去，他丈夫說道：

（丈夫）……我現在立刻和你毀約，現在你可以有完全自由揀定你自己的路子。……現在你可以自己決定，你有完全的自由，你自己擔干係。

（哀梨妲）完全自由！還要自己擔干係！還擔干係咧！有這麼一來，樣樣事都不同了。

哀梨妲有了自由又自己負責任了，忽然大變了，也不想那海上的生活了，決意不跟人走了，（海上夫人第五幕）這是爲什麼呢？因爲世間只有奴隸的生活是不能自由選擇的，是不用擔干係的。個人若沒有自由權，又不負責任，便和做奴隸一樣，所以無論怎樣好玩，無論怎樣高興，到底沒有眞正樂趣，到底不能發展個人的人格。所以哀梨妲說，有了完全自由，還要自己擔干係，有這麼一來，樣樣事都不同了。

家庭是如此社會國家也是如此。自治的社會，共和的國家，只是要個人有自由選擇之權，還要個人對於自己所行所爲都負責任。若不如此，決不能造出自己獨立的人格。社會國家沒有自由獨立的人格，如同酒裏少了酒麴，麵包裏少了酵，人身上少了腦筋：那種社會國家決沒有改良進步的希望。

所以易卜生的一生目的只是要社會極力容忍，極力鼓勵斯鐸曼醫生一流的人物；（斯鐸曼事見上文四節。）要想社會上生出無數永不知足，永不滿意，敢說老實話攻擊社會腐敗情形的『國民公敵』；要想社會上有許多人都能像斯鐸曼醫生那樣宣言道：『世上最強有力的人就是那個最孤立的人！』

社會國家是時刻變遷的，所以不能指定那一種方法是救世的良藥：十年前用補藥，十年後或者須用泄藥了；十年前用涼藥，十年後或者須用熱藥了。況且各地的社會國家都不相同，適用於日本的藥，未必完全適用於中國；適用於德國的藥，未必適用於美國。只有康有爲那種『聖人』，還想用他們的『戊戌政策』來救戊午的中國，只有辜鴻銘那班怪物，還想用二千年前的『尊王大義』來施行於二十世紀的中國。易卜生是聰明人，他知道世上沒有『包醫百病』的仙方，也沒有『施諸四海而皆準，推之百世而不悖』的眞理，因此他對於社會

的種種罪惡汚穢，只開脈案，只說病狀，却不肯下藥。但他雖不肯下藥，却到處告訴我們一個保衞社會健康的衞生良法。他彷彿說道：『人的身體全靠血裏面有無量數的白血輪時時刻刻與人身的病菌開戰，把一切病菌撲滅干淨，方才可使身體健全，精神充足。社會國家的健康也全靠社會中有許多永不知足，永不滿意，時刻與罪惡分子齷齪分子宣戰的白血輪，方才有改良進步的希望。我們若要保衞社會的健康，須要使社會裏時時刻刻有斯鐸曼醫生一般的白血輪分子。但使社會常有這種白血輪精神，社會決沒有不改良進步的道理。』一八八三年，易卜生寫信給朋友道：

> 十年之後，社會的多數人大概也會到了斯鐸曼醫生開公民大會時的見地了。但是這十年之中，斯鐸曼自己也刻刻向前進；所以到了十年之後，他的見地仍舊比社會的多數人還高十年。即以我個人而論，我覺得時時刻刻總有進境。我從前每作一本戲時的主張，如今都已漸漸變成了很多數人的主張。但是等到他們趕到那裏時，我久已不在那裏了。我又到別處去了。我希望我總是向前去了。（尺牘第一七二）

民國七年五月十六日作於北京。

民國十年四月二十六日改稿。

人的文學

周作人

我們現在應該提倡的新文學，簡單的說一句，是「人的文學」，應該排斥的，便是反對的非人的文學。

新舊這名稱，本來狠不妥當，其實「太陽底下，何嘗有新的東西？」思想道理，祗有是非，並無新舊。要說是新，也單是新發見的新，不是新發明的新，新大陸是在十五世紀中，被哥侖布發見，但這地面是古來早已存在。電是在十八世紀中，被弗蘭克林發見，但這物事也是古來早已存在，無非以前的人，不能知道，遇見哥侖布與弗蘭克林纔把他看出罷了，眞理的發見，也是如此，眞理永遠存在，並無時間的限制，祗因我們自己愚昧，聞道太遲，離發見的時候尚近，所以稱他新。其實他原是極古的東西，正如新大陸同電一般，早在這宇宙之內，倘若將他當作新鮮果子，時式衣裳一樣看待，那便大錯了。譬如現在說「人的文學」，這一句話，豈不也像時髦。却不知世上生了人，便同時生了人道，無奈世人無知，偏不肯體人類的意志，走這正路，却迷入獸道鬼道裏去，旁皇了多年，纔得出來，正如人在白晝時候，閉着眼亂闖，末後睜開眼睛，纔曉得世上有這樣好陽光，其實太陽照臨，早已如此，已有了無量數年了。

歐洲關於這「人」的眞理的發見，第一次是在十五世紀，於是出了宗教改革與文藝復興兩個結果。第二次成了法國大革命，第三次大約便是歐戰以後將來的未知事件了。女人與小兒的發見，却遲至十九世紀，纔有萌芽，古來女人的位置，不過是男子的器具與奴隸。中古時代，教會裏還曾討論女子有無靈魂，算不算得一個人呢，小兒也只是父母的所有品，又不認他是一個未長成的人，却當他作具體而微的成人，因此又不知演了多

少家庭的與教育的悲劇。自從 Froebel 與 Godwin 夫人以後，纔有光明出現，到了現在，造成兒童學與女子問題這兩個大研究，可望長出極好的結果來。中國講到這類問題却須從頭做起，人的問題，從來未經解決，女人小兒更不必說了，如今第一步先從人說起，生了四千餘年，現在却還講人的意義，從新要發見「人」，去「闢人荒」，也是可笑的事。但老了再學，總比不學該勝一籌罷。我們希望從文學上起首，提倡一點人道主義思想，便是這個意思。

我們要說人的文學，須得先將這個人字，略加說明。我們所說的人不是世間所謂「天地之性最貴」，或「圓顱方趾」的人。乃是說，「從動物進化的人類」。其中有兩個要點，（一）「從動物」進化的，（二）從動物「進化」的。

我們承認人是一種生物，他的生活現象，與別的動物並無不同。所以我們相信人的一切生活本能，都是美的善的，應得完全滿足。凡有違反人性不自然的習慣制度，都應排斥改正。

但我們又承認人是一種動物進化的生物，他的內面生活，比他動物更爲複雜高深，而且逐漸向上，有能改造生活的力量。所以我們相信人類以動物的生活爲生存的基礎，而其內面生活，却漸與動物相遠，終能達到高上和平的境地。凡獸性的餘留，與古代禮法可以阻礙人性向上的發展者，也都應排斥改正。

這兩個要點，換一句話說，便是人的靈肉二重的生活。古人的思想，以爲人性有靈肉二元，同時並存，永相衝突。肉的一面，是獸性的遺傳。靈的一面，是神性的發端。人生的目的，便偏重在發展這神性。其手段便在滅了體質以救靈魂。所以古來宗教，大都厲行禁欲主義，有種種苦行，抵制人類的本能。一方面却別有不顧靈魂的快樂派，只願「死便埋我」。其實兩者都是趨於極端，不能說是人的正當生活。到了近世，纔有人看出這靈肉本是一物的兩面，並非對抗的二元。獸性與神性，合起來便只是人性。英國十八世紀詩人 Blake 在天國與地獄的結婚一篇中，說得最好。

（一）人並無與靈魂分離的身體。因這所謂身體者，原止是五官所能見的一部分的靈魂。

（二）力是唯一的生命，是從身體發生的。理就是力的外面的界。

（三）力是永久的悅樂。

他這話雖略含神祕的氣味，但狠能說出靈肉一致的要義。我們所信的人類正當生活，便是這靈肉一致的生活。所謂從動物進化的人，也便是指這靈肉一致的人，無非用別一說法罷了。

這樣「人」的理想生活，應該怎樣呢？首先便是改良人類的關係。彼此都是人類，却又各是人類的一個。所以須營一種利己而又利他，利他即是利己的生活。第一，關於物質的生活，應該各盡人力所及，取人事所需。換一句話，便是各人以心力的勞作，換得適當的衣食住與醫藥，能保持健康的生活。第二，關於道德的生活，應該以愛智信勇四事爲基本道德，革除一切人道以下或人力以上的因襲的禮法，使人人能享自由眞實的幸福生活。這種「人的」理想生活，實行起來，實於世上的人，無一不利。富貴的人雖然覺得不免失了他的所謂尊嚴，但他們因此得從非人的生活裏救出，成爲完全的人，豈不是絕大的幸福麼？這眞可說是二十世紀的新福音了。祇可惜知道的人還少，不能立地實行。所以我們要在文學上略略提倡，也稍盡我們人類的意思。

但現在還須說明，我所說的人道主義，並非世間所謂「悲天憫人」或「博施濟衆」的慈善主義，乃是一種個人主義的人間本位主義。這理由是，第一，人在人類中，正如森林中的一株樹木。森林盛了，各樹也都茂盛。但要森林盛，却仍非靠各樹各自茂盛不可。第二，個人愛人類，就只爲人類中有了我，與我相關的緣故。墨子說兼愛的理由，因爲「己亦在人中」，便是最透徹的話。上文所謂利己而又利他，利他即是利己，正是這個意思。所以我說的人道主義，是從個人做起。要講人道，愛人類，便須先使自己有人的資格，占得人的位置。耶穌說，「愛鄰如己」。如不先知自愛，怎能「如己」的愛別人呢？至於無我的愛，純粹的利他，我以爲是不可能的。人爲了所愛的人，或所信的主義，能夠有獻身的行爲。若是割肉飼鷹，投身給餓虎吃，那是

超人間的道德，不是人所能爲的了。

用這人道主義爲本，對於人生諸問題，加以記錄研究的文字，便謂之人的文學。其中又可以分作兩項，(一)是正面的。寫這理想生活，或人間上達的可能性。(二)是側面的。寫人的平常生活，或非人的生活，都狠可以供研究之用。這類著作，分量最多，也最重要。因爲我們可以因此明白人生實在的情狀，與理想生活比較出差異與改善的方法，這一類中寫非人的生活的文學，世間每每誤會，與非人的文學相溷，其實却大有分別。譬如法國Maupassant的小說人生（Uno Vie）是寫人間獸欲的人的文學，中國的肉蒲團却是非人的文學。俄國Kuprm的小說坑（Jama）是寫娼妓生活的人的文學，中國的九尾龜却是非人的文學。這區別就祇在著作的態度不同，一個嚴肅，一個游戲，一個希望人的生活，所以對於非人的生活，懷著悲哀或憤怒，一個安於非人的生活，所以對於非人的生活，感著滿足，又多帶著玩弄與挑發的形迹，簡明說一句，人的文學與非人的文學的區別，便在著作的態度，是以人的生活爲是呢？非人的生活爲是呢？這一點上。材料方法，別無關係。即如提倡女人殉葬——即殉節——的文章，表面上豈不說是「維持風教」，但強迫人自殺，正是非人的道德，所以也是非人的文學，中國文學中，人的文學，本來極少，從儒教道教出來的文章，幾乎都不合格。現在我們單從純文學上舉例如：

（一）色情狂的淫書類

（二）迷信的鬼神書類（封神傳西游記等）

（三）神仙書類（綠野仙蹤等）

（四）妖怪書類（聊齋志異子不語等）

（五）奴隸書類（甲種主題是皇帝狀元宰相　乙種主題是神聖的父與夫）

（六）強盜書類（水滸七俠五義施公案等）

（七）才子佳人書類（三笑姻緣等）

（八）下等諧謔書類（笑林廣記等）

（九）黑幕類

（十）以上各種思想和合結晶的舊戲

這幾類全是妨礙人性的生長，破壞人類的平和的東西，統應該排斥。這宗著作，在民族心理研究上，原都極有價值。在文藝批評上，也有幾種可以容許，但在主義上，一切都該排斥。倘若懂得道理，識力已定的人，自然不妨去看，如能研究批評，便於世間更爲有益，我們也極歡迎。

人的文學，當以人的道德爲本，這道德問題方面很廣，一時不能細說，現在只就文學關係上，略舉幾項。譬如兩性的愛，我們對於這事，有兩個主張，（一）是男女兩本位的平等，（二）是戀愛的結婚。世間著作，有發揮這意思的，便是絕好的人的文學。如諾威 Ibsen 的戲劇娜拉（Et Dukkehjem）海女（Fruen fra Havet）俄國 Tolstoj 的小說 Anna Karenina 英 Hardy 的小說 Tess 等就是。戀愛起原，據芬蘭學者 Westermarck 說由於「人的對於與我快樂者的愛好」。却又如奧國 Lucan 說，因多年心的進化，漸變了高上的感情，所以眞實的愛與兩性的生活，也須有靈肉二重的一致。但因爲現世社會境勢所迫，以致偏於一面的，不免極多。這便須根據人道主義的思想，加以記錄研究。却又不可將這樣生活，當作幸福或神聖，贊美提倡。中國的色情狂的淫書，不必說了。舊基督教的禁欲主義的思想，我也不能承認他爲是。又如俄國 Dostojevskij 是偉大的人道主義的作家。但他在一部小說中，說一男人愛一女子，後來女子愛了別人，他却竭力斡旋，使他們能夠配合。Dostojevskij 自己，雖然言行竟是一致，但我們總不能承認這種種行爲，是在人情以內，人力以內，所以不願提倡。又如印度詩人 Tagore 做的小說，時時頌揚東方思想。有一篇記一寡婦的生活，描寫他的「心的撒提」，(Suttee)（撒提是印度古語。指寡婦與他丈夫尸體一同焚化的習俗。）又一篇說一男人棄了他的妻子，在英國

別娶，他的妻子，還典賣了金珠寶玉，永遠的接濟他，一個人如有身心的自由，以自由別擇，與人結了愛，遇著生死的別離，發生自己犧牲的行爲，這原是可以稱道德事。但須全然出於自由意志，與被專制的因襲禮法逼成的動作，不能並爲一談。印度人身的撒提，世間都知道是一種非人道的習俗，近來已被英國禁止，至於人心的撒提，便祇是一種變相。一是死刑，一是終身監禁。照中國說，一是殉節，一是守節，原來撒提這字，據說在梵文，便正是節婦的意思。印度女子被「撒提」了幾千年，便養成了這一種畸形的貞順之德。講東方化的，以爲是國粹，其實祇是不自然的制度習慣的惡果。譬如中國人磕頭慣了，見了人便無端的要請安拱手作揖，大有非跪不可之意，這能說是他的謙和美德麼？我們見了這種畸形的所謂道德，正如見塞在罎子裏養大的，身子像蘿蔔形狀的人，祇感著恐怖嫌惡悲哀憤怒種種感情，決不該將他提倡，拿他賞贊。

其次如親子的愛。古人說，父母子女的愛情，是「本於天性」，這話說得最好。因他本來是天性的愛，所以用不著那些人爲的束縛，妨害他的生長。假如有人說，父母生子，全由私欲，世間或要說他不道。今將他改作由於天性，便極適當。照生物現象看來，父母生子，正是自然的意志。有了性的生活，自然有生命的延續，與哺乳的努力，這是動物無不如此。到了人類，對於戀愛的融合，自我的延長，更有意識，所以親子的關係，尤爲深厚。近時識者所說兒童的權利，與父母的義務，便即據這天然的道理推演而出，並非時新的東西，至於世間無知的父母，將子女當作所有品，牛馬一般養育，以爲養大以後，可以隨便吃他騎他，那便是退化的繆誤思想。英國教育家 Gorst 稱他們爲「猿類之不肖子」，正不爲過。日本津田左右吉著文學上國民思想的研究卷一說，「不以親子的愛情爲本的孝行觀念，又與祖先爲子孫而生存的生物學的普遍事實，人爲將來而努力的人間社會的實際狀態，俱相違反，却認作子孫爲祖先而生存，如此道德中，顯然含有不自然的分子。」祖先爲子孫而生存，所以父母理應愛重子女，子女也就應該愛敬父母。這是自然的事實，也便是天性。文學上說這親子的愛的，希臘 Homer 史詩 Ilias 與 Euripides 悲劇 Troiades 中，說 Hektor 夫婦與兒子的死別兩節，在古文學

中，最爲美妙。近來 Ibson 的羣鬼(Gongangero)德國 Sudermann 的戲劇故鄉（Hoimat）俄國 Turgenjev 的小說父子（Ottsy idjoti）等，都狠可以供我們的研究，至於郭巨埋兒，丁蘭刻木那一類殘忍迷信的行爲，當然不應再行贊揚提倡。割股一事，尙是魔術與食人風俗的遺留，自然算不得道德。不必再叫他混入文學裏，更不消說了。

照上文所說，我們應該提倡與排斥的文學，大致可以明白了。但關於古今中外的一件事上。還須追加一句說明，纔可免了誤會。我們對於主義相反的文學，並非如胡致堂或乾隆做史論，單依自己的成見，將古今人物排頭罵倒。我們立論，應抱定「時代」這一個觀念，又將批評與主張，分作兩事。批評古人的著作，便認定他們的時代，給他一個正直的評價，相應的位置。至於宣傳我們的主張，也認定我們的時代，不能與相反的意見通融讓步，唯有排斥的一條方法。譬如原始時代，本來祇有原始思想，行魔術食人肉，原是分所當然。所以關於這宗風俗的歌謠故事，我們還要拿來研究，增點見識。但如近代社會中，竟還有想實行魔術食人的人，那便祇得將他捉住，送進精神病院去了。其次，對於中外這個問題，我們也只須抱定時代這一個觀念，不必再劃出什麼別的界限。地理上歷史上，原有種種不同，但世界交通便了，空氣流通也快了，人類可望逐漸接近，同一時代的人，便可相並存在。單位是個我，總數是個人。不必自以爲與衆不同，道德第一，劃出許多畛域。因爲人總與人類相關，彼此一樣，所以張三李四受苦，與彼得約翰受苦，要說與我無關，也一樣無關。說與我相關，也一樣相關。仔細說，便只爲我與張三李四或彼得約翰雖姓名不同，籍貫不同，但同是人類之一，同具感覺性情。他以爲苦的，在我也必以爲苦。這苦會降在他身上，也未必不能降在我的身上。因爲人類的運命是同一的，所以我要顧慮我的運命，便同時須顧慮人類共同的運命。所以我們祇能說時代，不能分中外。我們偶有創作，自然偏於見聞較確的中國一方面，其餘大多數都還須介紹譯述外國的著作，擴大讀者的精神，眼裏看見了世界的人類，養成人的道德，實現人的生活。

思想革命

周作人

近年來文學革命的運動漸見功効。除了幾個講「綱常名教」的經學家，同做「鴛鴦瓦冷」的詩餘家以外，頗有人認爲正當。在雜誌及報章上面，常常看見用白話做的文章。白話在社會上的勢力，日見盛大，這是很可樂觀的事。

但我想文學這事務，本合文字與思想兩者而成。表現思想的文字不良，固然足以阻礙文學的發達。若思想本質不良，徒有文字，也有什麼用處呢？我們反對古文，大半原爲他晦澀難解，養成國民籠統的心思，使得表現力與理解力都不發達。但別一方面，實又因爲他內中的思想荒謬，於人有害的緣故。這宗儒道合成的不自然的思想，寄寓在古文中間，幾千年來，根深蒂固，沒有經過廓清，所以這荒謬的思想與晦澀的古文，幾乎已融合爲一，不能分離。我們隨手翻開古文一看，大抵總有一種荒謬思想出現。便是現代的人做一篇古文，既然免不了用幾個古典熟語，那種荒謬思想已經滲進了文字裏面去了，自然也隨處出現。譬如署年月，因爲民國的名稱不古，寫作春王正月，固然有宗社黨氣味，寫作己未孟春，又像遺老。如今廢去古文，將這表現荒謬思想的專用器具撤去，也是一種有効的辦法。但他們心裏的思想，恐怕終於不能一時變過，將來老癮發時，仍舊胡說亂道的寫了出來，不過從前是用古文，此刻用了白話罷了。話雖容易懂了，思想卻仍然荒謬，仍然有害。好比君師主義的人，穿上洋服，掛上維新的招牌，難道就能說實行民主政治？這單變文字不變思想的改革，也怎能算是文學革命的完全勝利呢？

中國懷着荒謬思想的人，雖然平時發表他的荒謬思想，必用所謂古文，不用白話，但他們嘴裏原是無一不說白話的。所以如白話通行，而荒謬思想不去，仍然未可樂觀。因為他們用從前做過聖諭廣訓直解的辦法，也可以用了支離的白話來講古怪的綱常名教。他們還講三綱，却叫做「三條索子」，說「老子是兒子的索子，丈夫是妻子的索子」。又或仍講復辟，却叫做「皇帝回任」。我們豈能因他們所說是白話，比那四六調或桐城派的古文更加看重呢？譬如有一篇提倡「皇帝回任」的白話文，和一篇非復辟的古文並放在一處，我們說那邊好呢？我見中國許多淫書都用白話，因此想到白話前途的危險。中國人如不眞是「洗心革面」的改悔，將舊有的荒謬思想棄去，無論用古文或白話文，都說不出好東西來。就是改學了德文或世界語，也未嘗不可以拿來做黑幕，講忠孝節烈，發表他們的荒謬思想。倘若換湯不換藥，單將白話換出古文，那便如上海書店的譯白話論語，還不如不做的好。因為從前的荒謬思想，尙是寄寓在晦澀的古文中間，看了中毒的人還是少數，若變成白話，便通行更廣，流毒無窮了。所以我說，文學革命上，文字改革是第一步，思想改革是第二步，却比第一步更為重要。我們不可對於文字一方面過於樂觀了，閑却了這一面的重大問題。

白話文學與心理的改革

傅斯年

自從去年秋天，我心裏有一種懷疑，覺得這白話文學的主義，不久定要風行，然而這白話文學主義的眞價值，或者爲着速效弄糟了，——這眞可慮的很。凡是一種新主義，新事業，在西洋人手裏，勝利未必很快，成功却不是糊里糊塗；一到中國人手裏，總是登時結個不熟的果子，登時落了。所以這白話文學發展的越快，我越替他的前途擔心。這不是我一人的私慮，別人也有如此想的。每週評論的第十一號裏有仲密先生的一篇思想革命，我看了很受點感動，覺得他所說的都是我心裏的話。現在把他抄在下面：——

> 近年來文學革命的運動漸見功效，……頗有人認爲正當。……白話在社會上的勢力日見盛大，這是很可樂觀的事。但我想文學這事務，本合文字與思想兩者而成。表現思想的文字不良，固然足以阻礙文學的發達，若思想本質不良，徒有文字，也有什麼用處呢？我們反對古文，大半原爲他晦澀難解，養成國民籠統的心思，使得表現力與理解力都不發達；但別一方面，實又因爲他內中的思想荒謬，於人有害的緣故。這宗儒道合成的不自然的思想，寄寓在古文中間，幾千年來，根深蒂固，沒有經過廓清，所以這荒謬的思想，與晦澀的古文，幾乎容合爲一，不能分離。我們隨手翻開古文一看，大抵總有一種荒謬思想出現。便是現代的人做一篇古文，既然免不了用幾個古典熟語，那種荒謬思想已經滲透了文字裏面去了，自然也隨着出現。……如今廢去古文，將這表現荒謬思想的專用器具撤去，也是一種有效的辦法。但他們心裏的思想恐怕終于不能一時變過，將來老癮發時，仍舊胡說亂道的寫了出來，不過從前是用古

文，此刻用了白話能了。話雖容易懂了，思想却仍然荒謬，仍然有害。……中國人如不眞是革面洗心的改悔，將舊有的荒謬思想棄去，無論用古文或白話文，都說不出好東西來。就是改學了德文或世界語，也未嘗不可以拿來做黑幕，講忠孝節烈，發表他們的荒謬思想。……從前的荒謬思想尙是寄寓在晦澀的古文中間，看了中毒的人還是少數，若變成白話，便通行更廣，流毒無窮了。所以我說，文學革命上，文學改革是第一步，思想改革是第二步，却比第一步更爲重要。我們不可對于文字一方面過於樂觀了，閑却了這一面的重大問題。

這篇文章我讀過之後，起了若干想念；現在我所做的這文，正所謂有感而作。平情而論，現在的社會裏，居然有人相信的白話，肯用白話，眞所謂難能可貴。不溺流俗的人，我們歡迎之不暇，何必作求全的責備？又一轉念，中國人在進化的决賽場上太落後了，我們不得不着急，大家快快的再跳上一步——從白話文學的介殼，跳到白話文學的內心；用白話文學的內心，造就那個未來的眞正中華民國。

白話文學的介殼，就是那些『什麼』，『那個』，『月亮』，『太陽』的字眼兒，連在一起的，就是口裏的話寫在紙上的。這個的前途定然發展的很寬，成功的很速。白話文學的內心是人生的深切而又著明的表現，是向上生活的興奮劑。這個的前途就不容樂觀了。

現在並白話的介殼而亦反對的人大概可以分做兩類：一類是迷頑可憐的老朽，一類是新舊未定家。迷頑可憐的老朽反對我們不會有什麼效果，因爲有自然先生幫助我們打他們，他們垂死的命運早已判决了。况且他的氣力是萎靡的，膽子是老鼠似的；最怕的是勢力，（這裏是說怕勢力，不是說崇拜勢力，因爲崇拜勢力他還不配呢。）最愛的是金錢，最發達的是肉慾，最講究的是門面話；因而最不健全的是他的作爲，最沒効果的是他的反抗。况且這些人雖不懂得道理，却還懂得『趨時』：若用眞理征服他，他便以化外自豪，若到大家成了風氣之後，他也决不爲采薇而食的頑民。况且單就白話的介殼而論，未必有所謂離經叛道的東西；好在他們也是

會說白話的，乃祖乃宗也曾讀過白話的高頭講章的；苟不至于如林紓一樣，怕白話文風行了，他那古文的小說賣不動了，因而發生飯碗問題，斷不至於發恨『拚此殘年』反對白話。所以我們爽性不必理他，他久而久之總會變的。至于我所謂新舊未定家，就是唐俟先生所謂『理想經驗雙全家，理想經驗未定家。』這都是識時務的俊傑，他們既不會拚命發揮自己的主義，也決不會拚命反對別人的主義，——只會看風使舵。他們都是時勢造就的兒子，沒有一句是造就時勢的老子；都是被羣衆征服過的俘虜，沒有一個是征服羣衆的將軍。見理不明，因而沒主義可說；志行薄弱，因而沒宗派可指；再加上個『唯吃飯主義』，就決定他的飄萍轉蓬的終身了。這不僅少數人如此，實在中國的大大多數是這般。民國元年，遍天下都是革命黨，到了四年，遍天下都是官僚派；這類滑稽的風氣遷流，確是中國人易於改變的徵驗。又如袁世凱篡國的時代，有位大人先生上表勸進說，『賴大皇帝之威靈，軍未浹旬，而江表戡定，』轉眼之間，帝制取消，他又勸退，劈頭便是『慰庭先生閣下』。這不是舉個極端的例，少數的例，實在可形容中國人的普通而又普遍的心理啊，所以我平日總以為在中國提倡一種新主義的精神很難得好，——因為中國人遺傳性上有問題，——然而提倡一種新主義的皮毛沒有不速成的，因為中國人都以『識時務』為應世上策。由此看來，白話文學介殼的發展，順着時勢的遷流，幾年以內，總會有點小成績，可以無疑了。

然而白話文學內心的命運却很有問題。白話文學的內心應當是，人生的深切而又著明的表現，向上生活的興奮劑。（近來看見新青年五卷六號裏一篇文章，叫做人的文學，我眞佩服到極點了。我所謂白話文學內心，就以他所說的人道主義為本。）這眞難辦到。第一層，我們的祖先差不多對于人生都沒有透澈的見解，會說什麼『聖賢』話，『大人』話，『小人』話，『求容』話，『驕人』話，『妖精』話，『渾沌』話，『仙佛俠鬼』話，最不會的是說，『人』話，因為他們最不懂得的是『人』，最不要求的是人生的向上。第二層，我們所居的社會，又是這般大家醉生夢死，少數人也難得覺悟。受那樣惡濁歷史的壓迫，被這樣惡濁空氣的包圍，想把

向上的生活當做文學的本旨，——『去開闢人荒』，——眞是『難于上靑天』的事。老實說，一千年來中國人的思想總算經過無數的變化了，然而脾胃的本質依然如故。唐朝詩賦是時尙的，他們就拚命弄詩賦；宋朝制藝是時尙的，他們就拚命弄制藝；明淸八股是時尙的，他們就拚命弄八股；現在英文是時尙的，他們就拚命弄英文。現在的學生學英文，和當年的童生學八股，其心理乃毫無二致。他們對于文學的觀念只有兩層：一層是用來滿足他的肉慾，一層是用來發揮他的肉慾。由前一層，才有非奴隸而似奴隸，非囚犯而似囚犯的獻諛文，科場文；由後一層，才有非妓女而似妓女，非孌童而似孌童的感慨文。所以用『曾子曰吾日三省吾身』做題目去作八股，和用『怎當他臨去秋波那一轉』做題目去作八股，是一種性情的兩面，其脾胃乃毫無二致。他們正在那裏經營獵取名利的妙用，研究乘輿遺懷的韻事，你偏引着他們去開闢成敗禍福未可知的『人荒』，他們如何情願呢？苟不至于革面洗心的地步，必超不過『高頭講章白話文』的境界。然則白話文學內心的成功，頗有點不可期了。

但是把白話文學分做內外兩面，也是不通的辦法。所謂眞白話文學，必須包含三種質素：第一，用白話做材料；第二，有精工的技術；第三，有公正的主義：三者缺一不可。美術派的主張，早經失敗了，現代文學上的正宗是爲人生的緣故的文學。譬之于人物：人物所由成是兩面的：一，才具，二，德行。加特林拿破崙葉赫那拉氏袁世凱未嘗無才具，然而總不能說他是人，人物更不必論了。易卜生是近代戲劇的革命家，一半由於他革戲劇的藝術，一半由於他革人生的觀念。(參看 Bernard Shaw's The Quintessence of Ibsenism)俄國在近代文學界中放了個大異彩，一半由于他的藝術，一半由於他的主義。所謂世界的文學出產品者，何嘗不用是一種特殊的語言寫出的呢？但是經過各國翻譯之後，藝術上的作用，喪失十之六七了，依然據有第一等的位置，只爲他有不朽主義的緣故。我們爲什麼愛讀孔雀東南飛呢？因爲他對於人生做了個可怕的描寫。爲什麼愛讀杜甫的石壕吏兵車行呢？因爲他也對于人生做了個可怕的描寫。爲什麼重視王粲的七哀詩而輕視王粲的登樓賦呢？

因爲七哀詩是悲憫人生的，登樓賦便不相干了。林紓揣度現在主張白話的人必以爲『水滸紅樓夢不可思議』，眞是妄以小人之心度人的話：我們固不能說紅樓夢水滸不是文學，然亦不成其爲眞有價値的文學，固不能不承認紅樓夢水滸的藝術，然亦斷斷乎不能不否認他們的主旨。藝術而外無可取，就是我們應當排斥的文學。平情而論，中國人用白話做文已經好幾百年了，然而所出產的都是二三等以下的事物，這都由于沒有眞主義的緣故。現在大家所談的文學革命，當然不專就藝術一方面而論，——若是就藝術一方面而論，原不必費此神力，——當然更要注重主義一方面。文學革命第一聲砲放去，其中就有一種聲浪說道：滅信仰造信仰，滅道德造道德，滅生活造生活。所以據我看來，胡適之先生的易卜生主義，周啟孟先生的人的文學，和文學革命論，建設的文學革命論等，同是文學革命的宣言書。我現在看到許多不長進的白話，——如我所作的，——眞是不能樂觀；如此辦下去，勢必有『駢文主義的白話』，『八股主義的白話』，白話的墓誌銘，神道碑。我們須得認清楚白話文學的材料和主義不能相離，去創造內外相稱，靈魂和體殼一貫的眞白話文學！

所以我們現在爲文學革命的緣故，最要注意的是思想的改變。至于這文學革命裏頭應當有的思想是什麼思想，人的文學中早已說得正確而又透澈，現在無須抄寫了。

但是單說思想革命，似乎不如說心理改換包括些；因爲思想之外，還有感情，思想的革命之外，還有感情的發展；合感情與思想，文學的內心纔有所憑託，所以泛稱心理改換，較爲普遍了。（思想原有廣狹兩層意思，狹意的就是心理學上所謂『思想』，廣意的就是心理的總稱。思想革命一篇裏所謂思想，當然不是狹意的。我現在不是格外立異，是爲說明的方便起見，分別講去，免大家誤會。）思想一種心理作用，發達最後，因而力量比較的薄弱。必有別種動機，然後有思想；而思想所得，又多不能見諸行事。思想固然有一部分創造的力量，然而不如感情更有創造的力量；感情主宰思想，感情決定行事，感情造成意志。感情是動力，因而影響一切的効果很大，——這是思想所不及的。我們與其說中國人缺乏『人』的思想，不如說他缺乏『人』的感

情；我們與其說我國近代文學中富有『人』的思想，不如說他富有『人』的感情，思想儘管高明，文章儘管卑劣；一旦有深沉摯愛的感情發動，自然如聖靈啟示一般，欲罷不能。（宗教徒所謂聖靈啟示，就是感情的大發動。）中國人是個感情薄弱的民族，所以從古以來很少偉大的文學出產。現在希望一種有價值的新文學發生，自必發揮我們大家的人的感情，受一件不良社會的刺激，便把這刺激保持起來，擴大起來，研究起來，表現出來，解決了來，——於是乎有正義的文學。

我現在有一種怪感想：我以為未來的眞正中華民國，還須借着文學革命的力量造成。現在所謂中華民國者，眞是滑稽的組織；到了今日，政治上已成『水窮山盡』的地步了。其所以『水窮山盡』的緣故，全由于思想不變，政體變了，以舊思想運用新政體。自然弄得不成一件事。回想當年鼓吹革命的人，對於民主政體的眞像，實在很少眞知灼見，所以能把滿洲推倒，一半由于種族上的惡感，一半由于野心家的投機。我彷彿記得一個革命的領袖在民報上拿唐太宗比自己，章太炎在訄書上居然有『後王者起』的話頭。至于有人竟自把『飲冰內熱』『一臥滄江驚歲晚，幾回青瑣點朝班，』兩個典故，當做名字，去鼓吹『開明專制萬能』的主義，更全是舊思想了。革新的主動人物既已如此，被鼓吹的人也就可想而知。學者的心裏忘不了『九世之讎』一般人的心理又要借着機會躁進；所謂民主主義，只好當幌子罷了。所以民國元二年間像唐花一般的『怒發』和民國三四年間像冰雹一般的摧殘，都是專制思想的表現，都是受歷史上遺傳思想的支配，都是用『英雄』，『豪傑』，『宦達』，『攀權』的人生觀弄出來的。想『宦達』，『攀權』的人固不足深責，至于『英雄』『豪傑』，又何嘗不是民賊的綽號呢？用這種精神去造民國：不用平民的精神去造民國，豈有不弄成政治昏亂，四方割據的呢？到了現在，大家應該有一種根本的覺悟了：形式的革新——就是政治的革新——是不中用的了，須得有精神上的革新——就是運用政治的思想的革新——去支配一切。物質的革命失敗了，政治的革命失敗了，現在有思想革命的萌芽了。現在的時代恰和光緒末年的時代有幾分近似；彼時是政治革命的萌芽期，現在是思想革命

的萌芽期。想把這思想革命運用成功，必須以新思想夾在新文學裏，刺激大家，感動大家；因而使大家恍然大悟；徒使大家理解是枉然的，必須喚起大家的感情；徒用言說曉喻是無甚効力的，必須用文學的感動力。未來的眞正中華民國靠着新思想，新思想不能不夾在新文學裏；猶之乎俄國的革命是以文人做肥料去培養的。我們須得認清楚我們的時代。認清楚了，須得善用我們的時代。

二十年裏的各種改革，弄到結果，總是『葫蘆題』；這都原于不是根本改革。放開思想去改革政治，自然是以暴易暴，沒有絲毫長進。若是以思想的力量改造社會，再以社會的力量改造政治，便好得多了，——這是根本改革。更有一層，若果不作征服的決心，而取遷就的手段，又是枉然。中國人的革新事業多半如此。我們須得立定志願去克服舊主義，（不適時的主義）——這是改革的根本手段。天地間事，不是東風壓倒西風，就是西風壓倒東風；各不相下，便成旋風；旋風是最討厭的。所以調和是遷就的別名，遷就是糟糕的綽號。政治上講調和，才有今日的怪現狀，學術上講調和，才有所謂『古今中外黨』。梁任公先生能發明新文體，因而有所謂『新民派』，是極好的事了，然而偏要和策論的調頭調和，其末流便成一種浮飄飄的，油汪汪的報紙文。——這是文學上的調和。須知天地間的事物，不是一件一件一段一段的獨立的，是互相關連的：所以西洋成西洋的系統。中國成中國的系統，動搖一件，牽動多種，調和是沒成効的，必須征服，必須根本改換。改革的作用是散布『人的』思想，改革的武器是優越的文學。文學的功効不可思議；動人心速，入人心深，住人心久，一經被他感化了，登時現于行事。用手段高強的文學，包括着『人的』思想，促動大家對于人生的自覺心；是我們的使命。我們須得認清楚我們的使命！認清楚了，須得竭力完成我們的使命。

總而言之，眞正的中華民國必須建築在新思想的上面。新思想必須放在新文學的裏面；若是彼此離開，思想不免去掉他的靈驗，麻木起來了。所以未來的中華民國的長成，很靠着文學革命的培養。文學原是發達人生的唯一手段。既這樣的說，我們所取的不特不及與人生無涉的文學，並且不及僅僅表現人生的文學，只取抬高

人生的文學。凡抬高人生以外的文學，都是應該排斥的文學。

民國八年四月五日。

平民文學

周作人

平民文學這四個字，字面上極易誤會，所以我們先得解說一回，然後再行介紹。

平民的文學正與貴族的文學相反。但這兩樣名詞，也不可十分拘泥，我們說貴族的平民的，並非說這種文學是專做給貴族，或平民看，專講貴族或平民的生活，或是貴族或平民自己做的。不過說文學的精神的區別，指他普遍與否，眞摯與否的區別。

中國現在成了民國，大家都是公民。從前頭上頂了一個什麼皇帝，「那時率土之濱，莫非王臣，」大家便同是奴隸，向來沒有貴族平民這名稱階級。雖然大奴隸對於小奴隸上等社會對於下等社會，大有高下，但根本上原是一樣的東西。除却當時的境遇不同以外，思想趣味，毫無不同，所以在人物一方面上，分不出什麼區別。

就　式上說，古文多是貴族的文學，白話多是平民的文學。但這也不盡如此。古文的著作，大抵偏於部分的，修飾的，享樂的，或游戲的，所以確有貴族文學的性質。至于白話這幾種現象，似乎可以沒有了。但文學上原有兩種分類，白話固然適宜于「人生藝術派」的文學，也未嘗不可做「純藝術派」的文學。純藝術派以造成純粹藝術品爲藝術唯一之目的，古文的雕章琢句，自然是最相近，但白話也未嘗不可雕琢，造成一種部分的修飾的享樂的游戲的文學。那便是雖用白話也仍然是貴族的文學。譬如古銅鑄的鐘鼎，現在久已不適實用，只能尊重他是古物，收藏起來，我們日用的器具要用磁的盤碗了。但銅器現在固不適用，磁的也只作成盤碗的適用，倘如將可以做碗的磁，燒成了二三尺高的五彩花瓶，或做了一座純白的觀世音，那時，我們也只能將他同

鐘鼎一樣珍重收藏，却不能同盤碗一樣適用。因爲他雖是一個藝術品，但是純藝術品，不是我們所要求的人生的藝術品。

照此看來，文字的形式上，是不能定出區別，現在再從內容上說。內容的區別，又是如何？上文說過貴族文學形式上的缺點，是偏于部分的，修飾的，享樂的，或游戲的，這內容上的缺點，也正是如此。所以平民文學應該著重與貴族文學相反的地方，是內容充實，就是普遍與眞摯兩件事。第一，平民文學應以普通的文體，記普遍的思想與事實。我們不必記英雄豪傑的事業，才子佳人的幸福，祇應記載世間普通男女的悲歡成敗。因爲英雄豪傑才子佳人，是世上不常見的人。普通男女是大多數，我們也便是其中的一人，所以其事更爲普遍，也更爲切己。我們不必講偏重一面的畸形道德，祇應講說人間交互的實行道德。因爲眞的道德，一定普遍，決不偏枯。天下決無祇有在甲應守，在乙不必守的奇怪道德。所以愚忠愚孝，自不消說，即使世間男人多所最喜歡說的殉節守貞，也是全不合理，不應提倡。世上既然只有一律平等的人類，自然也有一種一律平等的人的道德。第二，平民文學應以眞摯的文體，記眞摯的思想與事實。既不坐在上面，自命爲才子佳人，又不立在下風，頌揚英雄豪傑。祇自認是人類中的一個單體，渾在人類中間，人類的事，便也是我的事。我們說及切己的事。那時心急口忙。祇想表出我的眞意實感，自然不暇顧及那些雕章琢句了。譬如對衆表白意見，雖可略加努力，說得美妙動人，却總不至于謅成一支小曲，唱的十分好聽，或編成一個笑話，說得閧堂大笑，却把演說的本意沒却了。但既是文學作品，自然應有藝術的美，祇須以眞爲主，美卽在其中。這便是人生的藝術派的主張，與以美爲主的純藝術派所以有別。

平民文學的意義，照上文所說，大略已可明白，還有我所最怕被人誤會的兩件事，非加說明不可：——

第一，平民文學決不單是通俗文學。白話的平民文學比古文原是更爲通俗，但並非單以通俗爲唯一之目的。因爲平民文學不是專做給平民看的，乃是研究平民生活——人的生活——的文學。他的目的，並非要想將

人類的思想趣味，竭力按下，同平民一樣，乃是想將平民的生活提高，得到適當的一個地位。凡是先知或引路的人的話，本非全數的人盡能懂得，所以平民的文學，現在也不必個個「田夫野老」都可領會。近來有許多人反對白話，說這總非田夫野老所能了解，不如仍用古文。現在請問，田夫野老大半不懂植物學的，倘說因為他們不能懂，便不如拋了高賓球三氏的植物學，去看本草綱目，能說是正當辦法麼？正因他們不懂，所以要費心力，去啟發他。正同植物學應用在農業藥物上一樣，文學也須應用在人生上。倘若怕與他們現狀不合，一味想遷就，那時植物學者只好照本草綱目講點玉蜀黍性寒，何首烏性溫給他們聽，文人也只好編幾部封鬼傳八俠十義殺孫報給他們看，還講什麼我的科學觀文學觀呢？

第二，平民文學決不慈善主義的文學。在現在平民時代，所有的人都祇應守着自立與互助兩種道德，沒有什麼叫慈善。慈善這句話，乃是富貴人對貧賤人所說，正同皇帝的行仁政一樣是一種極侮辱人類的話。平民文學所說，近在研究全體的人的生活，如何能夠改進到正當的方向，決不是說施粥施棉衣的事。平民的文學者，見了一個乞丐，決不是單給他一個銅子，便安心走過。捉住了一個賊，也決不是單給他一元鈔票放了，便安心睡下。他照常未必給一個銅子或一元鈔票，但他有他心裏的苦悶，來酬付他受苦或為非的同類的人，他所注意的，不單是這一人缺一個銅子或一元鈔票的事，乃是對於他自己的與共同的人類的運命。他們用一個銅子或用一元鈔票贖得心的苦悶的人，已經錯了。他們用一個銅子或一元鈔票，買得心的快樂的人，更是不足道了。偽善的慈善主義根本裏全藏著傲慢與私利，與平民文學的精神絕對不能相容，所以也非排除不以。

在中國文學中，想得上文所說理想的平民文學原極為難。因為中國所謂文學的東西，無一不是古文。被擠在文學外的章回小說十種（註），雖是白話，却都含著游戲的誇張的分子，他夠不上這資格。祇有紅樓夢要算最好，這書雖然被一班無聊文人學壞，成了玉梨魂派的範本，但本來仍然是好。因為他能寫出中國家庭中的喜劇悲劇，到了現在，情形依舊不改，所以耐人研究。在近時著作中，舉不出什麼東西，還只是希望將來的努力

能翻譯或造作出幾種有價值有生命的文學作品。

（註）十種的分類見周先生的「人的文學」。

什麼是文學

——答錢玄同——

胡適

我嘗說：『語言文字都是人類達意表情的工具；達意達的好，表情表的妙，便是文學。』但是怎樣才是『好』與『妙』呢？這就很難說了。我曾用最淺近的話說明如下：『文學有三個要件：第一要明白清楚，第二要有力能動人，第三要美。』

因為文學不過是最能盡職的語言文字，因為文學的基本作用（職務）還是『達意表情』，故第一個條件是要把情或意，明白清楚的表出達出，使人懂得，使人容易懂得，使人決不會誤解。請看下例：

『藥塢芝房，一點中池，生來易驚。笑金釵卜就，先能斷決；犀珠鎮後，纔得和平。樓響登難，房空怯最，三斗除非借酒傾，芳名早，喚狗兒吹笛，伴取歌聲。

『沈憂何事牽情？悄不覺人前太息輕。怕殘燈枕外，簾旌蝙拂；幽期夜半，牕戶雞鳴。愁髓頻寒，回腸易碎，長是心頭苦暗并。天邊月，縱團圞如鏡，難照分明。』

這首沁園春是從曝書亭集卷二十八，頁八鈔出來的。你是一位大學的國文教授，你可看得懂他『詠』的是什麼東西嗎？若是你還看不懂，那麼，他就通不過這第一場『明白』（『懂得性』）的試驗。他是一種玩意兒，連『語言文字』的基本作用都夠不上，那配稱為『文學！』

懂得還不夠。還要人不能不懂得；懂得了，還要人不能不相信，不能不感動。我要他高興，他不能不高

興，我要他哭，他不能不哭；我要他崇拜我，他不能不崇拜我；我要他愛我，他不能不愛我。這是『有力』。這個，我可以叫他做『逼人性』。

我又舉一個例：

『血府當歸生地桃，
紅花甘草殼赤芍，
柴胡芎桔牛膝等，
血化下行不作勞。』

這是『血府逐瘀湯』的歌訣。這一類的文字，只有『記賬』的價值，絕不能『動人』，絕沒有『逼人』的力量，故也不能算文學。大多數的中國『舊文學』，如碑版文字，如平鋪直敍的史傳，都屬於這一類。

『我讀齊鑄文，書闕乏左證。獨取聖祉字，古誼藉以正。親殉偕考妣，从女疑非敬。說文有祉字，乃訓祀司命。此文兩皇祉，配祖義相應。幸得三代物，可與淡長諍。……』（李慈銘齊子中姜鎛歌。）

這一篇你（大學的國文教授）看了一定大略明白，但他決不能感動你，決不能使你有情感上的感動。

第三是『美』。我說，孤立的美，是沒有的。美就是『懂得性』（明白）與『逼人性』（有力）二者加起來自然發生的結果。例如『五月榴花照眼明』一句，何以『美』呢？美在用的是『明』字。我們讀這個『明』字不能不發生一樹鮮明逼人的榴花的印象。這裏面含有兩個分子：（1）明白淸楚，（2）明白之至，有逼人而來的『力』。

再看老殘遊記的一段：

『那南面山上，一條白光，映着月色，分外好看。一層一層的山嶺，却分辨不淸；又有幾片白雲在裏面，所以分不出是雲是山。及至定睛看去，方纔看出那是雲那是山來。雖然雲是白的，山也是白的，雲

有亮光，山也有亮光；只因為月在雲上，雲在月下，所以雲的亮光從背後透過來。那山却不然的：山的亮光由月光照到山上，被那山上的雪反射過來，所以光是兩樣了。然只稍近的地方如此。那山望東去，越望越遠，天也是白的，山也是白的，雲也是白的，就分辨不出來。』

這一段無論是何等頑固古文家都不能不承認是『美』。美在何處呢？也只是兩個分子：第一是明白清楚；第二是明白清楚之至，故有逼人而來的影象。除了這兩個分子之外，還有什麼孤立的『美』嗎？沒有了。

你看我這個界說怎樣？我不承認什麼『純文』與『雜文』。無論什麼文（純文與雜文韻文與非韻文）都可分作『文學的』與『非文學的』兩項。

怎樣做白話文

傅斯年

白話散文的憑藉——一，留心說話，二，直用西洋詞法

一年以來，中國總算有新文藝的萌芽了。這一年『八表同昏』的景象，獨這件事差強人意。大家從此勉力的做去，幾年以內，就要有個雛形的新文學；——眞是應當高興的事。新文學就是白話文學：只有白話能做進取的事業；已死的文言，是不中用的。胡適之先生在他的建設的文學革命論中，把『國語的文學，文學的國語，』一個大主義，講得明白透徹；我們對於白話文學主義，應當沒有絲毫疑惑的。照這樣看，新文學建設的第一步，就是應用白話做材料。最可喜這幾個月之間，白話文出產不少了；許多的人，用白話做文章。但是這些白話文章裏面，固然有許多很可看的，很有文學組織的，可也不免有許多很不可看的，很沒文學組織的，我也做了一半篇勉強可用的白話文，也竟有好幾篇，弄得非驢非馬，不成模樣了。我心裏常向自己問道，『我究竟用什麼方法做白話文？』我勸朋友做白話文，那朋友便半眞半假的向我道：『你告訴我做白話文的法兒！』我又見過幾位做白話文的人，每每說道，『白話文好難做，不是可以亂做的！』有這樣現像，可以覺察大家對於白話文的做法，有個要去研究的趨向了。還有一層，那一般不讓我們適意的白話文，只可說是亂做的白話文，把這『國語的文學』一條初步的道理還有點把不牢；『你』『我』『爾』『汝』隨便寫去，又犯了曹雪芹的告戒，拿那『最可厭的「之」「乎」「者」「也」』一齊用來，成就了半文半白，不文不白，不清不白的一片。這亂做的現象，只爲著不曉得白話文的做法；『雖說自然。也要有幾分研究。』由前一說，討論白話文

的做法，是現在已有的趨勢；由後一說，更是不可不急速講究的。從此可知白話文做法一個問題，應當正重提出，大家討論了。

然而我那裏配討論這問題？我自己先不會做文學的白話文，還那裏配討論這問題？況且這問題竟有一部分不許討論的。做白話文學，專靠講究規律，已經落了第二乘了。文學原仗著才氣，興致，感情，衝動。循規蹈距，便沒有好文章；談規論矩，便是村學究教書匠的事業。凡稱得起文學家的，那一個不是興到就說，說上半句，並不曾料到下半句，還要憑上帝救他出來。但是分析想來，這說話仍不過遮蓋一部分道理，也有不可一概而論的。我雖然不配討論這問題的本源和全體，却不妨討論一部分。這問題雖然有的地方不許討論，却不妨把許討論的一部分提出討論。『怎樣做白話文？』一個大題，我不敢完全回答，——也不能完全回答；——只就我做白話文的經驗，想出兩條做白話文應當有的憑藉；就這兩種憑藉，可以見得我對於做白話文的主張。總算是一端的方法論罷了。

我所討論的範圍，限於無韻文。韻文的做法。胡適之先生預備做一篇精密的研究。我對於韻文的學問，不敢自信，也就不來插嘴，預備著快讀便了。又無韻文裏頭，再以雜體爲限，僅當英文的 Essay 一流。其餘像小說，不歌的戲劇，本是種專門之業，應當讓專家研究他的做法，也不是這篇文章能夠概括的。請讀者注意，我所討論的，只是散文，——解論（Exposition）辯議（Augumentation）記敘（Narration）形狀（Description）四種散文，——沒有特殊的文體。散文在文學上，沒甚高的位置，不比小說，詩歌，戲劇。但是日用必需，整年到頭的做他；小則做一篇文，大則做一部書，都是他。所以他的做法的研究，雖然是比較的容易，可也是比較的要緊哩。

一

討論做白話文的憑藉物，便馬上想到歷史上的白話出產品。作文章雖然要創造。開頭却不能不有憑藉，不能不求個倚賴的所在。這誠然不足當文學家的一看，可也是初做文章時，免不了的路程。我並不是說只要倚賴就完了，我是說發端時節，不能不有個榜樣。譬如要做古文的人，總要先來研究堯典舜典淸廟生民。我們主張新文學，自然也得借徑於西洋的新文學。劈頭便要創造，便不要榜樣，正合了古人說的『可憐無補費精神』。只可惜我們歷史上的白話產品，太少又太壞，不夠我們做白話文的憑藉物。元明以來的戲曲，有一半用白話。曲是韻文，這篇文章裏說不到，單就曲外的說白而論，眞眞要不得了；非特半白半文，竟是半散半駢。我們做白話文的，要受了他的毒，可就終身不入正道了，再看小說，我們歷史上的好小說，能有幾部？不過水滸傳紅樓夢儒林外史三部，有文學價值；其餘都是要不得的。近來小說，二十年怪現狀和老殘游記，有人說好的；但是我看他的文筆，也是粗率的很，不値得我們憑藉。況且小說一種東西，只是客觀的描寫，只是女子小人的口吻；白話散文的（Essay）體裁極多，很難靠他長進我們各類的白話散文。小說中何嘗有解論（Exposition）辨議（Argumentation）的文章？小說以外，中國也沒有用白話做的解論辨議的文章。照這樣說，以前的白話出產品，竟不夠我們乞靈，我們還要乞靈別個去。

我的意思就是乞靈說話——留心自己的說話，留心聽別人的說話語言和文章，在文言分離的時代，雖然也有密切的關係，可仍然是兩件東西。不會做文章的人，儘管善於說話，不善說話的人，儘管會做好文章。但是在我們主張國語文學的人，文章語言，只是一椿事物的兩面；若要語言說得好，除非把文學的手段，用在語言上；若要文章做得好，除非把語言的精神，當做文章的質素。國語文學就是國語文學，只是有文學組織的國語；本來和說話是一件東西，不過差在寫出不寫出罷了。不會說話的人，必不會出產好文學，希臘的底模登諾(Demosuhenos)羅馬的西塞路(Cicero)都是演說家而兼文學家；英國議會裏有名的爭論，都是演說而兼文章。中國在周秦時代，本是文言一致的。墨翟是個演說大家，他的演說詞就是好文章。那時節一般的縱橫游談之士

，像孟軻荀卿魯仲連蘇秦張儀宋牼惠施莊周鄒衍……個個都善說話個個都做好文章。有人說韓非口吃，却也會做好文章。這並不足證明韓非不善說話，韓非若眞不善說話，韓國斷不肯把那生死關頭的使命，放在他身上。有點口吃本不妨說話的事。因爲他有應機立發的口才，纔讓他擔當這事；更因爲他有應機立發的口才，纔能成就那部應機立斷的韓非子。到了漢朝，眞有那不會說話的司馬相如楊雄偏要做文學的事業，於是乎竭力變語言的文學，成典籍的文學。他這一念之差，便做了文學史上的罪人。從此可知文章和語言，竟是一種作用了。

我主張留心說話，作爲製作白話文的利器，是爲着語言文章，本是一種作用，更是爲着說話多，作文少，留心說話，直是練習作文的絕好機會。我們終年寫在紙上的，能有多少？放在空氣中的，却是無窮無盡。照我們常日的經驗，做文三四次，便覺出有幾分長進。果眞能利用這日出不窮的說話，我們做白話文的能力，豈不是天天有長進？若是全不注意，把這機會不知不覺的放過，還指望伏在桌上，舖開紙，拔出筆來，當做練習白話文的辦法，不特太笨，而且白話文斷不是這樣法子能做好的，所以我主張留心自己的說話，並且留心別人的說話：一面隨時自反，把說話的毛病，想法除去，把文學的手段，組織和趣味，用到說話上來；一面觀察別人，好的地方，我去學他，不好的地方，求自己的解免。但能刻刻如此用心，不須把筆作字，已經成了文學家了。

況且說話的優勢，不僅在多，尤有做文時候作不到，說話時候作的到的事情。我們伏在桌上，舖開紙，拔出筆的時節，心裏邊總有幾分拘束。鄭重之心太甚，衝動之情太少；思路雖然容易細密，才氣却很難盡量發洩。儘管在那裏慘淡經營，其實許多勝義，許多反想，許多觸動，許多流利的句調，都暗暗被這慘淡經營勾銷了。說話時節不是這樣。心裏邊是開展的，是自由的，觸動很富，可以衝口而出。惟其衝口而出，所以可以『應機立斷』。文章本靠著任才使氣，本指望興到神來，本把『勾心鬥角』的『匠心』，當做第二義：這都是說話所長，作文所短。我們和人談話，總覺著心裏要說的一齊湧上，沒有時間給我們說出：但是坐在那裏做文，

就眞詞窮了。從前可見談話時容易感動，作文時難得提醒：要想文章充量發展，必須練習說話的發展，當做預備。況且興到神來的時候，總是稍縱卽逝。做文章是件笨事體，中國字又是難寫的。興到便提筆書寫，寫上半句，興已去了，這文章就沒有『令終』了，要想把持這興會，使他走得不快，依然要在那無限的說話時節，練習成一種把持心境的能力。

而且**文學的精神，全仗着語言的質素**。語言裏所不能有的質素，用在文章上，便成就了不正道的文章，中國的『古文』，所以弄得愈趨愈壞，只因爲把語言裏不能有的質素，當做文章的主質。第一流的文章，定然是純粹的語言，沒有絲毫纔雜：任憑我們眼裏看進，或者耳裏聽進，總起同樣的感想，若是用眼看或用耳聽，效果不同，便落在第二流以下去了。西洋近代的小說戲曲家，女子狠多，正爲着女子說話，多半比男子用心，千忙百忙的演說家，永不看文學書，作出文章來，竟賽過專門文學的人，正爲着他們只留心說話，只知道說話的質素，不知道說話外的質素，那宗懂得七八國語言，熟悉幾千年經典的古董博士，做的文章，永遠壞的，正爲着他們只知道說話外的質素，忘記了說話內的質素，再看古來的人：Homrer 和 Hesiod 時代，並沒有希臘文；Chaucer 時代，並沒有英文；Nibelungenlied 出產之後，才有德文：一般Trouveurs的詩歌出產之後，才有法文。這都是沒有文字先有的文學，這都是純粹的語言文學，這都是只有說話的質素，沒有說話以外的質素的文學，這都是千古不刊的眞文學。現在一般的文學家，都認戲劇的體裁是無上，不是小說詩歌散文可以比得起的，也是爲着戲劇的體裁，全是說話，所以施用文學的手段，最是相宜。再看散文的各類各樣，還是一個道理，形狀的文，全憑說話的自然，才有活潑潑的趣味，若是用文章上的句語，便離了實相，變做不稱情的形容，記敍的文，重在次序，這次序正是談話時應當講究的次序，老太婆說給孩子聽的故事，每每成一段絕妙的記敍文：可以見得記敍文的作用，尤其靠說話的質素，辨議的文，完全是說話，更無須說了，這全仗着『談鋒』制勝，更沒有語言以外的作用了，解論的文，看來似乎和說話遠些，但是要想又清楚，又有力，仍然離不

脫說話的質素：現代的模範論文，十之七八是演說的稿子。總而言之，文學的妙用，僅僅是入人心深，住人心久。想把這層辦到，惟有憑藉說話裏自然的簡截的活潑的手段。所以我說，想把白話文做好，須得留神自己和別人的說話，竟用說話的快利淸白，——一切精神，一切質素。——到作文上，諸君切莫以爲現在是作白話文，自然會有說話的精神，文章談話兩件事，最容易隔閡，現在西洋言文一致的國家，仍舊有幾分不一致存在。在我們試驗這退化的國語，處處感覺不便，處處感覺缺陷，一不留心，便離了語言的意味，用老法子做起新體文章了。我親見一個人做白話文，弄得和文言差不多，幷且有駢文的神氣呢！所以在我們試驗這前人很少試驗的白話，詞窮意短的白話，尤其要注重說話的天眞，免得一部分受了文言的惡空氣，染了文章家的無聊造作，總而言之，萬不可忘了把『精純的國語』當作標準。

二

然而這話也有不盡然的。我們固然必須乞靈說話，可也斷不能僅僅乞靈說話，說話的作用，幷不夠我們的使喚。

說話可以幫助作文，本是宗極明顯的道理；作白話文須要多含賴說話的質素，更是宗當然的辦法，這誠然算我們的一種利器，只可惜這利器的用項，有時而窮，我們不得不再求別種的憑藉了。

何以說說話的作用有時而窮呢？第一：我們能憑藉說話練習文章的流利，却不能憑藉說話練習文章的組織；我們能憑藉說話練習文章的豐滿，却不能憑藉說話練習文章的剪裁；我們能憑藉說話練習文章的質直，却不能憑藉說話練習文章的含蓄：說話很能幫助造句，却不能幫助成章：說話很能幫助我們成文學上的衝鋒將；却不能幫助我們成文學上的美術匠。假使我們僅僅把說的話，寫出來，作爲我們的文章，縱然這話說得好，拿文章的道理一較，也要生許多不滿意——總覺著他缺乏搆造。從此可知說話的效用，只有一半，其餘一半，他

辦不到了。

第二：我們的說話，本不到第一等的高明；就是把他的好質素通身移在作文上，作出的文，依然不是第一等，仔細觀察我們的語言，實在有點不長進：有的事物沒有名字，有的意思說不出來；太簡單，太質直；曲折少，層次少，我們拿幾種西文演說集看，說得眞是「渙然冰釋，怡然理順。」若是把他移成中國的話，文字的妙用全失了，層次減了，曲折少了，變化去了——總而言之，詞不達意了，就這一點而論，我們僅僅作成代語的白話文，乞靈說話就夠了，要是想成獨到的白話文，超於說話的白話文有創造精神的白話文，與西洋文同流的白話文，還要在乞靈說話以外，再找出一宗高等憑藉物。

這高等憑藉物是甚麼，照我回答，就是直用西洋文的款式，文法，詞法，句法，章法，詞枝，(Figure of Speech)……一切修詞學上的方法，造成一種超於現在的國語，歐化的國語，因而成就一種歐化國語的文學。

直用西洋文的款式，大家尙不至於很疑惑現在新青年裏的文章，都是這樣。直用西洋文的文法，詞法，句法，章法，詞枝，……一切修詞學上的方法，大家便覺著不然了，這宗辦法，現在人做文章，也曾偶爾一用，可是總在出於無奈的時節，總有點不勇敢的心理，總不敢把『使國語歐化』當做不破的主義。據我看來，這層顧忌，實在錯了。要想使得我們的白話文成就了文學文，惟有應用西洋修詞學上一切質素，使得國語歐化。讀者諸君切不要以爲奇談，待我把道理分條說來。

現在我們使用白話做文，第一件感覺苦痛的事情，就是我們的國語，異常質直，異常乾枯。要想弄得他活潑潑的，須得用西洋修詞學上各種詞枝，這各種的詞枝，中國文裏，原來也有幾種，只是不如西洋那麼多，那麼精緻，據代近修詞學家講起，詞枝一種東西，最能刺激心上的覺性，節省心上的覺性；所以文章的情趣，一半靠住他。中國歷來的文人，都被『古典』『藻飾』埋沒了，不注意詞枝。況且白話文學，從來沒有發展，詞枝對於白話的效用，也少得見。到了現在，我們使用的白話，仍然是渾身赤條條的，沒有美術的培養；所以覺

著非常乾枯，少得餘味，不適用於文學，想把他培養一番，惟有用修詞學上的利器，惟有借重詞枝的效用，惟有使國語文學含西洋文的趣味，——惟有歐化中國語。

我們不特覺得現在使用的白話異常乾枯，並且覺著他異常的貧，——就是字太少了，補救這條缺陷，須得隨時造詞，所造的詞多半是現代生活裏邊的事物；這事物差不多全是西洋出產；因而我們造這詞的方法，不得不隨西洋語言的習慣，用西洋人表示的意味。也不僅詞是如此：一切的句，一切的支句，一切的節，西洋人的表示法儘多比中國人的有精神。想免得白話文的貧苦，惟有從他——惟有歐化。

中國文最大的毛病，是面積惟求鋪張，深度却非常淺薄。六朝人做文，只知鋪排，不肯一層一層的剝進。唐宋散文家的制作，比較的好得一點，但是依然不能有很多的層次，依然橫裏伸張。以至於清朝的八股文，八家文，……都是『其直如矢，其平如底』：只多單句，狠少複句，層次極深，一本多枝的句調，尤其沒有了，這確實中國人思想簡單的表現，我們讀中國文常覺得一覽無餘，讀西洋文常覺得層層疊疊的：這不特是思想上的分別，就句法的構造而論，淺深已不同了。甲寅雜誌裏章行嚴先生的文章，我一向不十分崇拜，他仍然用嚴幾道的腔調，古典的潤色，不過他有一種特長，幾百年的文家所未有，——就是能學西洋詞法，層次極深，一句話裏的意思，一層一層的剝進，一層一層的露出，精密的思想，非這樣複雜的文句組織，不能表現；決不是一個主詞，一個謂詞，結連上狠少的『用言』，能夠圓滿傳達的。可惜我們使用的白話，同我們使用的文言，犯了一樣的毛病，也是『其直如矢，其平如底，』組織上非常簡單。我們在這裏製造白話文，同時負了長進國語的責任，更負了借思想改造語言，借語言改造思想的責任。我們又曉得思想依靠語言，猶之乎語言倚靠思想，要運用精密深邃的思想，不得不先運用精邃深密的語言。既然明白我們的短，別人的長，又明白取長補短，是必要的任務，我們做起白話文時，當然要減去原來的簡單，力求層次的發展，摹仿西洋語法的運用；——總而言之，使國語受歐化。

中國的國語文學，正當發軔期，中國的國語尚是不定形，一切的缺陷，當然極多。又爲着中國文言白話分離，已經二千年，文言愈趨愈晦，白話愈變愈壞，到了現在，眞成了退化的語言。他在

（一）文典學上的缺陷。

（二）言語學上的缺陷。

（三）修詞學上的缺陷。

不知有若干條。想法彌補，惟有借重西洋的語法。一國國語文學發展之始，本不能圓滿無缺，正賴著應用他的，隨時變化，努力進步。Trouvours 時代的法文本不完全，Beowulf 裏英文，也是狠幼稚。所以能有現在優美的英文法文，全靠歷來用他的文人，能夠取理想上的，補他的短，取外國的長，補他的短。這眞是我們的師資。我們既然想適用我們的國語。在文學上，在科學上，有藝術上的位置，而少缺憾，自然免不了從我們的理想，使國語受歐化。

我們所以「不因陋就簡」，抱住現在的白話，當做滿足，正因爲我們刻刻不忘理想上的白話文，又竭力求這理想上的白話文實現。這理想上的白話文是甚麼？我答道：

（一）『邏輯』的白話文。　就是具『邏輯』的條理，有『邏輯』的次序，能表現科學思想的白話文。

（二）哲學的白話文。　就是層次極複，結構極密，能容納最深最精思想的白話文。

（三）美術的白話文。　就是運用匠心做成，善於入人情感的白話文。

這三層在西洋文中都早做到了。我們拿西洋文當做榜樣，去摹倣他，正是極適當。極簡便的辦法。所以這理想的白話文，竟可說是——

歐化的白話文。

我們所以不滿意於舊文學，只爲他是不合人性，不近人情的僞文學，缺少『人化』的文學。我們用理想

上的新文學代替他，完憑這『容受人化』一條簡單道理。人的精神作用，粗略說來，可分爲理性情感兩大宗。判斷殊種文學的殊種價值，全就他對於這兩種精神作用，引起的效果，作爲標準。能引人感情，啟人理性，使人發生感想的，是好文學，不然便不算文學；能引人在心上起許多境界的，是好文學，不然便不算文學；能化別人，使人忘了自己的，是好文學，不然便不算文學。所以文學的職業，只是普徧的『移人情』，文學的根本，只是『人化』。到了現在，修詞學的本源之地，須讓心理學家解釋；美學一種學問，又成了心理學的一個兒子。文學的作用，也只是心理的作用。任憑文學界中千頭萬緒，這主義，那主義，這一派，那一派，總是照着人化一條道路而行。如果有違背他的，便受天然的淘汰，——中國舊文學是個榜樣。所以我們對於將來的白話文，只希望他是『人的』。文學，但是這道理是說來容易，做去便覺得極難。幸而西洋近世的文學，全遵照這條道路發展：不特他的大地方是求合人情，就是他的一言一語，一切表詞法，一切造作文句的手段，也全是『實獲我心』。我們逕自把他取來，效法他，受他的感化，便自然而然的達到『人化』的境界，我們希望將來的文學，是『人化』的文學，須得先使他成歐化的文學。就現在的情形而論，『人化』即歐化，歐化即『人化』。

現在我把做白話文的兩種憑藉已經說完了——第一，留心說話；第二，直用西洋詞法。『留心說話』一條，沒有什麼辦法可以討論。強寫出幾條辦法，定然不適用的，只是『存乎其人』罷了。『直用西洋詞法』一條，却有個進行的程序。我粗略寫了出來，請有志做白話文的人，隨時做去。

（一）讀西洋文學時，在領會思想情感以外，應當時時刻刻，留心他的達詞法（Expression），想法把他運用到中文上。常存這樣心理，自然會使用西洋修詞學的手段。

（二）練習作文時，不必自己出題，自己造詞。最好是挑選若干有價值的西洋文章，用直譯的筆法去譯他；徑自用他的字調，句調，務必使他原來的旨趣，一點不失。這樣練習久了，便能自己做出好

文章。這種辦法，不特可以練習作文，並且可以練習思想力和想像力的確切。

（三）自己作文章時。徑自用我們讀西文所得，翻譯所得的手段。心裏不要忘歐化文學的主義。務必使我們做出的文章，和西文近似，有西文的趣味。

（四）這樣辦法，自然有失敗的時節，弄成四不像的白話。但是萬萬不要因爲一時的失敗，一條的失敗，丟了我們這歐化文學主義。總要想盡方法，融化西文詞調作爲我用。

照事實看來，中國語受歐化，本是件免不了的事情。十年以後，定有歐化的國語文學。日本是我們的前例。日本的語言文章，狠受歐化的影響。我們的說話做文，現在已經受了日本的影響，也可算得間接受了歐化了。偏有一般妄人，硬說中文受歐化，便不能通，我且不必和他打這官司，等到十年以後，自然分明的。新青年裏的文章，像周作人先生譯的小說，是極好的。那宗直譯的筆法，不特是譯書的正道，並且是我們自己做文的榜樣。嚴幾道翻譯西洋書用子書的筆法，策論的筆法，八股的筆法，……替外國學者穿中國學究衣服，眞可說是把我之短，補人之長。然而一般人的，總說這是譯書做文的正宗，見人稍用點西洋句調，便驚訝以爲奇談。這正爲中國的讀書人，自待太賤，只知因襲，不知創造，不知文學家的勢力。文學家對於語言，有主宰的力量，文學家能變化語言，文學家變化語言的辦法，就是造前人所未造的句調，發前人所未發的詞法。造的好了，大家不由的從他，就自然而然的把語言修正。我們現在變化語言的第一步，創造的第一步，做白話文的第一步，可正是取個外國榜樣啊！

民國七年，十二月，二十六日。

國語與國語文法

胡適

什麼是國語？　我們現在研究國語文法，應該先問：什麼是國語？什麼是國語的文法？

『國語』這兩個字很容易誤解。嚴格說來，現在所謂『國語』，還只是一種儘先補用的候補國語：並不是現任的國語。這句話的意思是說，這一種方言已有了做中國國語的資格，但此時還不曾完全成為正式的國語。

一切方言都是候補的國語，但必須先有兩種資格方才能夠變成正式的國語：

第一，這一種方言，在各種方言之中，通行最廣。

第二，這一種方言，在各種方言之中，產生的文學最多。

我們試看歐洲現在的許多國語，那一種不是先有了這兩項資格的？當四百年前，歐洲各國的學者都用拉丁文著書通信，和中國人用古文著書通信一樣。那時各國都有許多方言，還沒有國語。最初成立的是意大利的國語。意大利的國語起先也只是突斯堪尼（Tuscany）的方言，因為通行最廣，又有了但丁（Dante）鮑卡曲（Boccacio）等人用這種方言做文學，故這種方言由候補的變成正式的國語。英國的國語當初也只是一種『中部方言』，後來漸漸通行，又有了喬叟（Chaucer）與衛克立夫（Wycliff）等人的文學，故也由候補的變成正式的國語。也外法國德國及其他各國的國語，都是先有這兩種資格後來才變成國語的。

我們現在提倡的國語，也具有這兩種資格。第一，這種語言是中國通行最廣的一種方言，——從東三省到西南三省，（四川雲南貴州）從長城到長江，那一大片疆域內，雖有大同小異的區別，但大致都可算是這種方言

通行的區域。東南一角雖有許多種方言，但沒有一種通行這樣遠的。第二，這種從東三省到西南三省，從長城到長江的普通話，在這一千年之中，產生了許多有價值的文學的著作。自從唐以來，沒有一代沒有白話的著作。禪門的語錄和宋明的哲學語錄自不消說了。唐詩裏已有許多白話詩；到了晚唐，白話詩更多了。寒山和拾得的詩幾乎全是白話詩。五代的詞裏也有許多白話的詞。李後主的好詞多是白話的。宋詩中更多白話；邵雍與張九成雖全用白話，但做的不好；陸放翁與楊誠齋的白話詩便有文學價值了。宋詞變爲元曲，白話的部分更多。宋代的白話小說，如宣和遺事之類，還在幼稚時代。自元到明，白話的小說方才完全成立。水滸傳西遊記三國志代表白話小說的『成人時期』。自此以後，白話文學遂成了中國一種絕大的勢力。這種文學有兩層大功用：（一）使口語成爲寫定的文字；不然，白話决沒有代替古文的可能；（二）這種白話文學書通行東南各省，凡口語的白話及不到的地方，文學的白話都可侵入，所以這種方言的領土遂更擴大了。

這兩種資格，缺了一種都不行。沒有文學的方言，無論通行如何遠，决不能代替已有文學的古文：這是不用說的了。但是若單有一點文學，不能行到遠地，那也是不行的。例如廣東話也有絕妙的粵謳，蘇州話也有『蘇白』的小說。但這兩種方言通行的區域太小，故必不能成爲國語。

我們現在提倡的國語是一種通行最廣最遠又曾有一千年的文學的方言。因爲他有這兩種資格，故大家久已公認他作中國國語的唯一候選人，故全國人此時都公認他爲中國國語，推行出去，使他成爲全國學校教科書的用語，使他成爲全國報紙雜誌的用語，使他成爲現代和將來的文學用語。這是建立國語的唯一方法。

什麼是國語文法？凡是一種語言，總有他的文法。天下沒有一種沒有文法的語言，不過內容的組織彼此有大同小異或小同大異的區別罷了。但是，有文法和有文法學不同。一種語言儘管有文法，却未必一定有文法學。世界文法學發達最早的，要算梵文和歐洲的古今語言。中國的文法學發生最遲。古書如公羊穀梁兩家的春秋傳，頗有一點論文法的語，但究竟沒有文法學出世。清朝王引之的經傳釋詞，用歸納的方法來研究古書中

『詞』的用法，可稱得一部文法書。但王氏究竟缺乏文法學的術語和條理，故經傳釋詞只是文法學未成立以前的一種文法參攷書，還不曾到文法學的地位。直到馬建忠的文通出世，（光緒二十四年，西歷一八九八，）方才有中國文法學。馬氏自己說：『上稽經史，旁及諸子百家，下至志書小說，凡措字遣辭，苟可以述吾心中之意以示今而傳後者，博引相參，要皆有一成不變之例。』（文通前序。）又說：『斯書也，因西文已有之規矩，於經籍中求其所同所不同者，曲證繁引，以確知華文義例之所在。』（後序。）到這個時代，術語也完備了，條理也有了，方法也更精密了，故馬建忠能建立中國文法學。

中國文法學何以發生的這樣遲呢？我想，有三個重要的原因。第一，中國的文法本來很容易，故人不覺得文法學的必要。聰明的人自能『神而明之』，笨拙的人也只消用『書讀千遍，其義自見』的笨法，也不想有文法學的捷徑。第二，中國的教育本限於很少數的人，故無人注意大多數人的不便利，故沒有研究文法學的需要。第三，中國語言文字孤立幾千年，不曾有和他種高等語言文字相比較的機會。祇有梵文與中文接觸最早，但梵文文法太難，與中文相去太遠，故不成爲比較的材料。其餘與中文接觸的語言，沒有一種不是受中國人的輕視的，故不能發生比較研究的效果。沒有比較，故中國人從來不曾發生文法學的觀念。

這三個原因之中，第三原因更爲重要。歐洲自古至今，兩千多年之中，隨時總有幾種平等的語言文字互相比較，文法的條例因有比較遂更容易明白。我們的語言文字向來沒有比較參證的材料，故雖有王念孫王引之父子那樣高深的學問，那樣精密的方法，終不能創造文法學。到了馬建忠，便不同了。馬建忠得力之處全在他懂得西洋的古今文字，用西洋的文法作比較參考的材料。他研究『旁行諸國語言之源流，若希臘，若拉丁之文詞，而屬比之，見其字別種而句司字，所以聲其心而形其意者，皆有一定不易之律；而因以律夫吾經籍子史諸書，其大綱蓋無不同。於是因所同以同夫所不同者。』（後序。）看這一段，更可見比較參考的重要了。

但是馬建忠的文法只是中國古文的文法。他舉的例，到韓愈爲止；韓愈到現在，又隔開一千多年了。馬氏

文通是一千年前的古文文法，不是現在的國語的文法。馬建忠的大缺點在於缺乏歷史進化的觀念。他把文法的條例錯認作『一成之律，歷千古而無或少變。』（前序。）其實從論語到韓愈，中國文法已經過很多的變遷了；從論語到現在，中國文法也不知經過了多少的大改革！那不會大變的只有那用記誦模倣的方法勉強保存的古文文法。至於民間的語言，久已自由變化，自由改革，自由修正；到了現在，中國的文法——國語的文法與各地方言的文法——久已不是馬建忠的『歷千古而無或少變』的文法了。

國語是古文慢慢的演化出來的！國語的文法是古文的文法慢慢的改革修正出來的。中國的古文文法雖不很難，但他的裏面有許多很難說明的條例。我且舉幾個很淺的例罷：

（例一）知我者，其天乎？（論語）

（例二）莫我知也夫？（論語）

（例三）有聞之，有見之，謂之有。（墨子非命中）

（例四）莫之聞，莫之見，謂之亡。（同上）

這兩個『我』字都是『知』字的『止詞』；這四個『之』字都是『見』字『聞』字的『止詞』。但（例二）與（例四）的『我』字與『之』字都必須翻到動詞的前面。為什麼呢？因為古文有一條通則：

凡否定句裏做止詞的代名詞，必須在動詞的前面。

這條通則很不容易懂，更不容易記憶，因為這通則規定三個條件：（一）否定句，（故例一與例三不適用他。）（二）止詞，（祇有外動詞可有止詞，故別種動詞不適用他。）（三代）名詞。（故『不知命』『不知人』『莫知我艱』等句，雖合上二個條件，而不合第三條件，故仍不適用他。）當從前沒有文法學的時候，這種煩難的文法實在很少人懂得。就是那些號稱古文大家的，也說不出一個『所以然』來；不過因為古書上是『莫我知』，

古文家也學着說『莫我知』；古書上是『不汝貸』，古文家也學着說『不汝貸』；古書上是『莫之聞，莫之見』，古文家也決不敢改作『莫聞之，莫見之。』他們過慣了鸚鵡的生活，覺得不學鸚鵡反不成生活了！馬建忠說的那『一成之律，歷千古而無或少變，』正是指那些鸚鵡文人這樣保存下來的古文文法。但是一般尋常百姓却是不怕得罪古人的。他們覺得『莫我知』，『不汝貸』，『莫之聞，莫之見』一類的文法實在很煩難，很不方便，所以他們不知不覺的遂改作『沒人知道我』，『不饒你』，『沒人聽過他，也沒人見過他。』——這樣一改，那種很不容易懂又不容易記的文法都變成很好講又很好記的文法了。

這樣修正改革的結果，便成了我們現在的國語的文法。國語的文法不是我們造得出的，他是幾千年演化的結果，他是中國『民族的常識』的表現與結晶。『結晶』一個名詞最有意味。譬如雪花的結晶或松花蛋（即皮蛋）白上的松花結晶：你說他是有意做成的罷，他確是自然變成的，確是沒有意識作用的；你說他完全無意識罷，他確又很有規則秩序，絕不是亂七八糟的：雪花的結晶絕不會移作松花的結晶。國語的演化全是這幾千年『尋常百姓』自然改變的功勞，文人與文法學者全不曾過問。我們這班老祖宗並不曾有意的改造文法，只是文法不知不覺的改變了。但改變的地方，仔細研究起來，却又是很有理的，的確比那無數古文大家的理性還高明的多！因此，我們對於這種玄妙的變化，不能不脫帽致敬，不能不叫他一聲『民族的常識的結晶！』

至於國語的演化是進步呢？還是退化呢？——這個問題，太大了，太有趣味了，決不是可以這樣簡單說明的。故下章專討論這個問題。

國語的進化

胡適

一

現在國語的運動總算傳播得很快很遠了。但是全國的人對於國語的價值，還不曾有明瞭正確的見解。最錯誤的見解就是誤認白話爲古文的退化。這種見解是最危險的阻力。爲什麼呢？因爲我們既認某種制度文物爲退化，决沒有還肯採用那種制度文物的道理。如果白話眞是古文的退化，我們就該仍舊用古文，不該用這退化的白話，所以這個問題——『白話是古文的進化呢？還是古文的退化呢？』——是國語運動的生死關頭！這個問題不能解决，國語文與國語文學的價值便不能確定。這是我所以要做這篇文章的理由。

我且先引那些誤認白話爲文言的退化的人的議論。近來有一班留學生出了一種週刊，第一期便登出某君的一篇『評新舊文學之爭』。這篇文章的根本主張，我不願意討論。因爲這兩年的雜誌報紙上早已有許多人討論過了。我只引他論白話退化的一段：

『以吾國現今之文言與白話較，其優美之度，相差甚遠。常謂吾國文字至今日雖未甚進化，亦未大退化。若白話則反是。蓋數千年來，國內聰明才智之士雖未嘗致力於他途，對於文字却尙孳孳研究，未嘗或輟。至於白話，則語言一科不講者久；其鄉曲愚夫，閭巷婦稚，讕言俚語，粗鄙不堪入耳者，無論矣；卽在士夫，其執筆爲文亦尙雅潔可觀，而聽其出言則鄙俗可噱，不識者幾不辨其爲斯文中人。……

以是入文，不惟將文學價值掃地以盡，且將爲各國所非笑。』

這一段說文言『雖未甚進化，亦未大退化，』白話卻大退化了。

我再引孫中山先生的孫文學說第一卷第三章的一段：

『中國文言殊非一致。文字之源本出於言語，而言語每隨時代以變遷，至於爲文雖體製亦有古今之殊，要不能隨言語而俱化。……始所歧者甚僅，而分道各馳，久且相距愈遠。顧言語有變遷而無進化，而文字則雖仍古昔，其使用之技術實日見精研。所以中國言語爲世界中之粗劣者，往往文字可達之意，言語不得而傳。是則中國人非不善爲文，而拙於用語者也。亦惟文字可傳久遠，故古人所作，模仿匪難；至於言語，非無傑出之士妙於修辭，而流風餘韻無所寄託，隨時代而俱湮，故學者無所繼承。然則文字有進化而言語轉見退步者，非無故矣。抑歐洲文字基於音韻，音韻卽表言語；言語有變，文字卽可隨之。中華製字以象形會意爲主，所以言語雖殊而文字不能與之俱變。要之，此不過爲言語之不進步，而中國人民非有所闕於文字，歷代能文之士其所創作突過外人，則公論所歸也。蓋中國文字成爲一種美術，能文者直美術專門名家，既有天才，復以其終身之精力赴之，其造詣自不易及。……』

孫先生直說『文字有進化，而語言轉見退步。』他的理由大致也與某君相同。某君說文言因爲有許多文人專心研究，故不會退步；白話因爲沒有學者研究，故退步了。孫先生也說文言所以進步，全靠文學專家的終身研究。他又說，中國文字是象形會意的，沒有字母的幫助，故可以傳授古人的文章，但不能紀載那時代變遷的言語；語言但有變遷，沒有進化，文字雖沒有變遷，但用法更『精研』了。

我對於孫先生的孫文學說曾有很歡迎的介紹，（每週評論第三十一號。）但是我對於這一段議論不能不下一點批評。因爲孫先生說的話未免太籠統了，不像是細心研究的結果。卽如他說『言語有變遷而無進化』，試問他可曾研究言語的『變遷』是朝什麼方向變的？這種『變遷』何以不能說是『進化？』試問我們該用什麼標

準來定那一種『變遷』爲『進化的』，那一種『變遷』爲『無進化的？』若不曾細心研究古文變爲白話的歷史，若不知道古文和白話不同之點究竟在什麼地方，若不先定一個『進化』『退化』的標準，請問我們如何可說白話有變遷而無進化呢？如何可說『文字有進化而語言轉見退步』呢？

某君用的標準是『優美』和『鄙俗』。文言是『優美』的，故不曾退化；白話是『鄙俗可噓』的，故退化了。但我請問，我們又拿什麼標準來分別『優美』與『鄙俗』呢？某君說，『即在士夫，其執筆爲文亦尙雅潔可觀，而聽其出言則鄙俗可噓，不識者幾不辨其爲斯文中人。』請問『斯文中人』的話又應該是怎樣說法？難道我們都該把我字改作予字，他字改作其字，滿口『雅潔可觀』的之乎者也，方才可算作『優美』嗎？『夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃，』固可算是美。『衣裳已施行看盡，針線猶存未忍開』又何嘗不美？『別時言語在心頭，那一句依他到底？』完全是白話，又何嘗不美？晉書說王衍少時，山濤稱贊他道，『何物老嫗，生寧馨兒！』後來不通的文人把『甯馨』當作一個古典用，以爲很『雅』，很『美』。其實『寧馨』即是現在蘇州上海人的『那哼』。但是這班不通的文人一定說『那哼』就『鄙俗可噓』了！王衍傳又說王衍的妻郭氏把錢圍繞牀下，衍早晨起來見錢，對婢女說，『舉阿堵物去』。後來的不通的文人又把『阿堵物』用作一個古典，以爲很『雅』，很『美』。其實『阿堵』即是蘇州人說的『阿篤』，官話說的『那個』『那些』。但是這班不通文人一定說『阿篤』『那個』『那些』都是『鄙俗可噓』了！

所以我說，『優美』還須要一個標準，『鄙俗』也須要一個標準。某君自己做的文言未必盡『優美』，我們做的白話未必盡『鄙俗可噓』。拿那沒有標準的『優美』『鄙俗』來定白話的進化退化，便是籠統，便是糊塗。

某君和孫先生都說古文因爲有許多文人終身研究，故不曾退化。反過來說，白話因爲文人都不注意，全靠那些『鄉曲愚夫，閭巷婦稚』自由改變，所以漸漸退步，變成『粗鄙不堪入耳』的俗話了。這種見解是根本錯

誤的。稍稍研究言語學的人都該知道：文學家的文學只可定一時的標準，決不能定百世的標準；若推崇一個時代的文學太過了，奉爲永久的標準；那就一定要阻礙文字的進化；進化的生機被一個時代的標準阻礙住了，那種文字就漸漸乾枯，變成死文字或半死的文字；文字枯死了，幸虧那些『鄉曲愚夫，閭巷婦稚』的白話還不曾死，仍舊隨時變遷：變遷便是活的表示，不變遷便是死的表示。稍稍研究言語學的人都該知道：一種文字枯死或麻木之後，一線生機全在那些『鄉曲愚夫，閭巷婦稚』的白話；白話的變遷，因爲不受那些『斯文中人』的干涉，故非常自由；但是自由之中，却有個條理次序可尋；表面上很像沒有道理，其實仔細研究起來，都是有理由的變遷：都是改良，都是進化！

簡單一句話，一個時代的大文學家至多只能把那個時代的現成語言，結晶成文學的著作；他們只能把那個時代的語言的進步，作一個小小的結束；他們是語言進步的產兒，並不是語言進步的原動力；有時他們的勢力還能阻礙文字的自由發達。至於民間日用的白話，正因爲文人學者不去干涉，故反能自由變遷，自由進化。

二

本篇的宗旨只是要證明上節末段所說的話，要證明白話的變遷並非退步，乃是進化。

立論之前，我們應該定一個標準：怎樣變遷才算是進化？怎樣變遷才算是退步？

這個問題太大，我們不能詳細討論，現在只能簡單說個大概。

一切器物制度都是應用的。因爲有某種需要，故發明某種器物，故創造某種制度。應用的能力增加，便是進步；應用的能力減少，便是退步。例如車船兩物都是應付人類交通運輸的需要的。路狹的地方有單輪的小車，路闊的地方有雙輪的騾車；內河有小船，江海有大船。後來陸地交通有了人力車，馬車，火車，汽車，電車，水路交通有汽船，人類的交通運輸更方便了，更穩當了，更快捷了。我們說小車騾車變爲汽車火車電車是

大進步，帆船划船變爲汽船也是大進步，都只是因爲應用的能力增加了。一切器物制度都是如此。

語言文字也是應用的。語言文字的用處極多，簡單說來，（一）是表情達意，（二）是紀載人類生活的過去經驗，（三）是教育的工具，（四）是人類共同生活的唯一媒介物。我們研究語言文字的退化進化，應該根據這幾種用處，定一標準：『表情達意的能力增加嗎？紀載人類經驗更正確明白嗎？還可以做教育的利器嗎？還可以作共同生活的媒介物嗎？』這幾種用處增加了，便是進步；減少了，便是退化。

現在先泛論中國文言的退化。

（1）文言達意表情的功用久已減少至很低的程度了。禪門的語錄，宋明理學家的語錄，宋元以來的小說，——這種白話文學的發生便是文言久已不能達意表情的鐵證。

（2）至於紀載過去的經驗，文言更不夠用。文言的史書傳記只能記一點極簡略極不完備的大概。爲什麼只能記一點大概呢？因爲文言自身本太簡單了，太不完備了，決不能有詳細寫實的紀載，只好借『古文義法』做一個護短的託詞。我們若要知道某個時代的社會生活的詳細紀載，只好向紅樓夢和儒林外史一類的書裏尋去。

（3）至於教育一層，這二十年教育經驗更可以證明文言的絕對不夠用了。二十年前，教育是極少數人的特殊權利，故文言的缺點還不大覺得。二十年來，教育變成了人人的權利，變成了人人的義務，故文言的不夠用，漸漸成爲全國教育界公認的常識。今年全國教育會的國語教科書的議案，便是這種公認的表示。

（4）至於作社會共同生活的媒介物，文言更不中用了。從前官府的告示，『聖諭廣訓』一類的訓諭，爲什麼要用白話呢？不是因爲文言不能使人懂得嗎？現在的闊官僚到會場演說，摸出一篇文言的演說辭，哼了一遍，一個人都聽不懂；明天登在報上，多數人看了還是不懂！再看我們的社會生活，——在學校

聽講，教授，演說，命令僕役，叫車子，打電話，談天，辯駁，——那一件是用文言的？我們還是『斯文中人』，尚且不能用文言作共同生活的媒介，何況大多數的平民呢？

以上說語言文字的四種用處，文言竟沒有一方面不是退化的。上文所說，同時又都可證明白話在這四方面沒有一方面的應用能力不是比文言更大得多。

總括一句話，文言的種種應用能力久已減少到很低的程度，故是退化的；白話的種種應用能力不但不曾減少，反增加發達了，故是進化的。

現在反對白話的人，到了不得已的時候，只好承認白話的用處；於是分出『應用文』與『美文』兩種，以為『應用文』可用白話，但是『美文』還應該用文言。這種區別含有兩層意義。第一，他承認白話的應用能力，但不承認白話可以作『美文』。白話不能作『美文』，是我們不能承認的。但是這個問題和本文無關，姑且不談。第二，他承認文言沒有應用的能力，只可以拿來做無用的美文。即此一端，便是古文報喪的訃聞，便是古文死刑判決書的主文！

天下的器物制度決沒有無用的進化，也決沒有用處更大的退化！

三

上節說文言的退化和白話的進化，都是泛論的。現在我要說明白話的應用能力是怎樣增加的，——就是要說明白話怎樣進化。上文我曾說：『白話的變遷，因為不受文人的干涉，故非常自由；但是自由之中却有個條理次序可尋；表面上很像沒有道理，其實仔細研究起來，都是有理由的變遷：都是改良，都是進化！』本節所說，只是要證明這一段話。

從古代的文言，變為近代的白話，這一大段歷史有兩個大方向可以看得出。(1)該變繁的都漸漸變繁了。

(2)該變簡的都變簡了。

(一)該變繁的都變繁了。變繁的例很多，我只能舉出幾條重要的趨向。

第一，單音字變為複音字。中國文中同音的字太多了，故容易混亂。古代的字的尾音除了韻母之外，還有p, k, t, m, n, ng h, 等等，故區別還不很難；後來只剩得韻母和n, ng h, 幾種尾音，便容易彼此互混了。後來『聲母』到處都增加起來，如輕脣重脣的分開，如舌頭上的分開等等，也只是不知不覺的要補救這種容易混亂的缺點。最重要的補救方法還是把單音字變為複音字。例如師，獅，詩，尸，司，私，思，絲，八個字，有許多地方的人讀成一個音，沒有分別；有些地方的人分作『尸』（師獅詩尸）『ㄙ』（私司思絲）兩個音，也還沒有大分別。但是說話時，這幾個字都變成了複音字：師傅，獅子，死尸，尸首，偏私，私通，職司，思想，蠶絲：故不覺得困難。所以我們可以說，單音字變成複音字，乃是中國語言的一大進化。這種變化的趨勢起得很早，左傳裏的議論文已有許多複音字，如『散離我兄弟，撓亂我同盟，傾覆我國家，……傾覆我社稷，帥我蝥賊，以來蕩搖我邊疆。』漢代的文章用複音字更多。可見這種趨勢在古文本身已有了起點，不過還不十分自由發達。白話因為有會話的需要，故複音字也最多。複音字的造成，約有幾種方法：

(1)同義的字併成一字。　例如規矩，法律，刑罰，名字，心思，頭腦，師傅，……

(2)本字後加『子』『兒』等語尾。　例如兒子，妻子，女子，椅子，桌子；盆兒，瓶兒，……

這種語尾，如英文之 -let,德文之 -chen,-lein,最初都有變小和變親熱的意味。

(3)類名上加區別字。　例如木匠，石匠；工人，軍人；會館，旅館；學堂，浴堂；……

(4)重字。　例如太太，奶奶，慢慢，快快，……

(5)其他方法，不能遍舉。

這種變遷有極大的重要。現在的白話所以能應付我們會話講演的需要，所以能做共同生活的媒介物，全靠單音

字減少，複音字加多。現在注音字母所以能有用，也只是因爲這個緣故。將來中國語言所以能有採用字母的希望，也只是因爲這個緣故。

第二，字數增加。許多反對白話的人都說白話的字不夠用。這話是大錯的。其實白話的字數比文言多的多。我們試拿紅樓夢用的字和一部正續古文辭類纂用的字相比較，便可知道文言裏的字實在不夠用。我們做大學教授的人，在飯館裏開一個菜單，都開不完全，却還要說白話字少！這豈不是大笑話嗎？白話裏已寫定的字也就不少了，還有無數沒有寫定的字，將來都可用注音字母寫出來。此外文言裏的字，除了一些完全死了的字之外，都可儘量收入。複音的文言字，如法律，國民，方法，科學，教育，……等字，自不消說了。有許多單音字，如詩，飯，米，茶，水，火，……等字，都是文言白話共同可用的。將來做字典的人，把白話小說裏用的字和各種商業工藝通用的專門術言，搜集起來，再加上文言裏可以收用的字和新學術的術語，一定比文言常用的字要多好幾十倍。（文言裏有許多字久已完全無用了，一部說文裏可删的字也不知多少。）

以上舉了兩條由簡變繁的例。變繁的例很多，如動詞的變化，如形容詞和狀詞的增加，……我們不能一一列舉了。章太炎先生說：

有農牧之言，有士大夫之言。……而世欲更文籍以從鄙語，冀人人可以理解則文化易流，斯則左矣。今言『道』『義』，其旨固殊也。農牧之言『道』則曰『道理』，其言『義』亦曰『道理』。今言『仁人』『善人』，其旨亦有辨也。農牧之言『仁人』則曰『好人』，其言『善人』亦曰『好人』。更文籍而從之，當何以爲別矣？夫里閭恆言，大體不具；以是教授，是使眞意譌殽，安得理解也？（章氏叢書檢論五。）

這話也不是細心研究的結果。文言裏有許多字的意思最含混，最紛歧。章先生所舉的『道』『義』等字，便是最普通的例。試問文言中的『道』字有多少種意義？白話用『道』字的許多意義，每個各有分別：例如『道

路』『道理』『法子』等等。『義』字也是如此。白話用『義氣』『意義』『意思』等詞來分別『義』字的許多意義。白話用『道理』來代『義』字時，必是『義不容辭』一類的句子，因爲『義』字這樣用法與『理』字本無分別，故白話也不加分別了。卽此一端，可見白話對於文言應該分別的地方，都細細分別；對於文言不必分別的地方，便不分別了。白話用『好人』代『仁人』『善人』，也只是因爲平常人說『仁人君子』本來和『善人』沒有分別。至於儒書裏說的『仁人』，本不是平常人所常見的，（如『惟仁人放流之』等例，）如何能怪俗話裏沒有這個分別呢？總之，文言有含混的地方，應該細細分別的，白話都細細分別出來，比文言細密得多。章先生所舉的幾個例，不但不能證明白話的『大體不具』，反可以證明白話的變繁變簡都是有理由的進化。

（二）該變簡的都變簡了。 上文說白話比文言更繁密，更豐富，都是很顯而易見的變遷。如複音字的便利，如字數的加多，都是不能否認的事實。現在我要說文言裏有許多應該變簡的地方，白話裏都變簡了。這種變遷，平常人都不大留意，故不覺得這都是進化的變遷。我且舉幾條最容易明白的例。

第一，文言裏一切無用的區別都廢除了。 文言裏有許多極無道理的區別。說文豕部說，豕生三月叫做『豯』，一歲叫做『豵』，二歲叫做『豝』，三歲叫做『豣』；又牝豕叫做『豝』，牡豕叫做『豭』。馬部說，馬二歲叫做『駒』，三歲叫做『駣』，八歲叫做『馴』；又馬高六尺爲『驕』，七尺爲『騋』，八尺爲『龍』；牡馬爲『騭』，牝馬爲『騇』。羊部說，牝羊爲『羝』。牝羊爲『牂』；又夏羊牝曰『羭』，夏羊牡曰『羖』。牛部說，二歲牛爲『㸬』。三歲牛爲『犙』，四歲牛爲『牭』。這些區別都是沒有用處的區別。當太古畜牧的時代，人同家畜很接近，故有這些繁瑣的區別。後來的人，離開畜牧生活日遠了，誰還能記得這些麻煩的區別？故後來這些字都死去了，只剩得一個『駒』字代一切小馬，一個『羔』字代一切小羊，一個『犢』字代一切小牛。這還是不容易記的區別，所以白話裏又把『駒』『犢』等字廢去了，直用一個『類名加區別字』。的普通

公式，如『小馬』，『小牛』，『公猪，母猪』，『公牛，母牛』之類，那就更容易記了。三歲的牛直叫做『三歲的牛』，六尺的馬直叫做『六尺的馬』，也是變爲『類名加區別字』的公式。從前要記無數煩難的特別名詞，現在只須記得這一個公式就夠用了。這不是一大進化嗎？（這一類的例極多，不能遍舉了。）

第二，**繁雜不整齊的文法變化多變爲簡易劃一的變化了。** 我們可舉代名詞的變化爲例。古代的代名詞很有一些麻煩的變化。例如：

（1）吾我之別。『如有復我者，則吾必在汶上矣。』又『如有用我者，吾其爲東周乎？』又『今者吾喪我』。可見吾字常用在主格，我字常用在目的格。（目的格一名受格，文通作賓次。）

（2）爾汝之別。『……喪爾子，喪爾明，爾罪三也。而曰汝無罪歟？』可見名詞之前的形容代詞（領格，白話的『你的』）應該用『爾』。

（3）彼之其之別。 上文的兩種區別後來都是漸漸的失掉了。只有第三身的代名詞，在文言裏至今還不曾改變。『之』字必須用在目的格，決不可用在主格。『其』字必須用在領格。

這些區別，在文言裏不但沒有廢除乾淨，並且添上了余，予，儂，卿，伊，渠……等字，更麻煩了。但是白話把這些無謂的區別都廢除了，變成一副很整齊的代名詞：

第一身：我，我們，我的，我們的。

第二身：你，你們，你的，你們的。

第三身：他，他們，他的，他們的。

看這表，便可知白話的代名詞把古代剩下的主格和目的格的區別一齊删去了；領格雖然分出來，但是加上『的』字語尾，『形容詞』的性質更表示出來，並且三身有同樣的變化，也更容易記得了。不但國語如此，就是各地土語用的代名詞雖然不同，文法的變化都大致相同。這樣把繁雜不整齊的變化，變爲簡易畫一的變化，確是白話

的一大進化。

這樣的例，舉不勝舉。古文『承接代詞』有『者』『所』兩字，一個是主格，一個是目的格。現在都變成一個『的』字了：

(1)古文。(主格)　為此詩者，其知道乎？

(目的格)播州非人所居。

(2)白話。(主格)　做這詩的是誰？

(目的格)這裏不是人住的。

又如古文的『詢問代詞』有誰，孰，何，奚，曷，胡，惡，焉，安，等字。這幾個字的用法很複雜，(看馬氏文通二之五。)很不整齊。白話的詢問代詞只有一個『誰』問人，一個『什麼』問物；無論主格，目的格，領格，都可通用。這也是一條同類的例。

我舉這幾條例來證明文言裏許多繁複不整齊的文法變化在白話裏都變簡易畫一了。

第三，許多不必有的句法變格，都變成容易的正格了。中國句法的正格是：

(1)　雞鳴。狗吠。

(格)　主詞——動詞。

(2)　子見南子。

(格)　主詞——外動詞——止詞。

但是文言中有許多句子是用變格的。我且舉幾個重要的例：

(1)否定句的止詞(目的格)若是代名詞，當放在動詞之前。

(例)　莫我知也夫！　不作『莫知我』。

吾不之知。　不作『不知之』。

吾不汝貸。　不作『不貸汝』。

（格）主詞——否定詞——止詞——外動詞。

白話覺得這種句法是很不方便的，並且沒有理由，沒有存在的必要。因此白話遇着這樣的句子，都改作正格：

（例）沒有人知道我。

我不認識他。我不赦你。

（2）詢問代詞用作止詞時，（目的格）都放在動詞之前：

（例）吾誰欺？客何好？客何能？

問臧奚事？

（格）主詞——止詞——外動詞。

這也是變格。白話也不承認這種變格有存在的必要，故也把他改過來，變成正格：

（例）我欺誰？你愛什麽？你能做什麽？

（格）主詞——外動詞——止詞。

這樣一變，就更容易記得了。

（3）承接代詞『所』字是一個止詞，（目的格）常放在動詞之前：

（例）己所不欲，勿施於人。

天所立大單于。

（格）主詞——止詞——動詞。

白話覺得這種倒裝句法也沒有保存的必要，所以也把他倒過來，變成正格：

（例）你自己不要的，也不要給人。

天立的大單于。

（格）主詞——動詞——止詞。

這樣一變，更方便了。

以上舉出的三種變格的句法，在實用上自然很不方便，不容易懂得，又不容易記得。但是因爲古文相傳下來是這樣倒裝的，故那些『聰明才智』的文學專門名家都只能依樣畫葫蘆，雖然莫名其妙，也只好依着古文大家的『義法』做去！這些『文學專門名家』，因爲全靠機械的熟讀，不懂得文法的道理，故往往鬧出大笑話來。但是他們決沒有改革的胆子，也沒有改革的能力，所以中國文字在他們的手裏實在沒有什麼進步。中國語言的逐漸改良，逐漸進步，——如上文舉出的許多例，——都是靠那些無量數的『鄉曲愚夫，閭巷婦稚』的功勞！

最可怪的，那些沒有學問的『鄉曲愚夫，閭巷婦稚』雖然不知不覺的做這種大胆的改良事業，却並不是糊裏糊塗的一味貪圖方便，不顧文法上的需要。最可怪的，就是他們對於什麼地方應該改變，什麼地方不應該改變，都極有斟酌，極有分寸。就拿倒裝句法來說。有一種變格的句法，他們絲毫不會改變：

（例）殺人者。知命者。

（格）動詞——止詞——主詞。

這種句法，把主詞放在最末，表示『者』字是一個承接代詞。白話也是這樣倒裝的：

（例）殺人的。算命的。打虎的。

這種句法，白話也曾想改變過來，變成正格：

（例）誰殺人，誰該死。誰不來，誰不是好漢。誰愛聽，儘管來聽。

但是這種變法，總不如舊式倒裝法的方便，況且有許多地方仍舊是變不過來：

（例）殺人的是我。這句若變爲「誰殺人，是我，」上半便成疑問句了。

（又）打虎的武松是他的叔叔。這句決不能變爲『誰打虎武松是他的叔叔！』

因此白話雖然覺得這種變格很不方便，但是他又知道變爲正格更多不便，倒不如不變了罷。

以上所說，都只是要證明白話的變遷，無論是變繁密了或是變簡易了，都是很有理由的變遷。該變繁的都變繁了；該變簡的，都變簡了；就是那些該變而不曾變的，也都有一個不能改變的理由。改變的動機是實用上的困難；改變的目的是要補救這種實用上的困難；改變的結果是應用能力的加多。這是中國國語的進化小史。

這一段國語進化小史的大教訓：莫要看輕了那些無量數的『鄉曲愚夫，閭巷婦稚！』他們能做那些文學專門名家所不能做又不敢做的革新事業！

中學國文的教授

胡適

我是沒有中學國文教授的經驗的；雖然做過兩年中學學生，但是那是十幾年前的經驗，現在已不適用了。況且當這個學制根本動搖的時代，我們全沒有現成的標準可以依據，也沒有過去的經驗可以參攷。我這個完全門外漢居然敢來高談中學國文的教授，眞是不自量力了！

但是門外漢有時也有一點用處。『內行』的教育家，因爲專做這一項事業，眼光總注射在他的『本行』，跳不出習慣法的範圍。他們籌畫的改革，總不免被成見拘束住了，很不容易有根本的改革。門外旁觀的人，因爲思想比較自由些，也許有時還能供給一點新鮮的意見，意外的參考材料。古人說的『愚者一得』，大概也是這個道理。這就是我這回敢來演說『中學國文的教授』的理由了。

一　中學國文的目的是什麼？

我們現在既沒有過去的標準可以依據，應該自己先定一個理想的標準。究竟中學的國文應該做到什麼地位？究竟我們期望中學畢業生的國文到什麼程度？

民國元年的『中學校令施行細則』第三條說：

> 國文要旨在通解普通語言文字，能自由發表思想，並使略解高深文字，涵養文學興趣，兼以啓發智德。

這一條因爲也是理想的，並不曾實行，故現在看來還沒有什麼大錯誤。即如『通解普通語言文字』一句，在當

初不過是欺人的門面話，實在當時中學的國文與『普通語言』是無有關係的；但是到了現在國語進行的時候，這六個字反更有意義了。又如『並使略解高深文字』一句，當日很難定一個界說，現在把國語和古文分開，把古文來解『高深文字』，這句話便更容易解說了。

元年定的理想標準，照這八年的成績看來，可算得完全失敗。失敗的原因並不在理想太高，實在是因為方法大錯了。標準定的是『通解普通語言文字』，但是事實上中學校教授的並不是普通的語言文字，乃是少數文人用的文字，語言更用不着了！標準又定『能自由發表思想』，但是事實上中學教員並不許學生自由發表思想，却硬要他們用千百年前的人的文字，學古人的聲調文體，說古人的話，——只不要自由發表思想！事實上的方法和理想上的標準相差這樣遠，怪不得要失敗了！

我承認元年定的標準不算過高，故斟酌現在情形，暫定一個中學國文的理想標準：

(1)人人能用國語(白話)自由發表思想，——作文，演說，談話——都能明白通暢，沒有文法上的錯誤。

(2)人人能看平易的古文書籍，如二十四史資治通鑑之類。

(3)人人能作文法通順的古文。

(4)人人有懂得一點古文文學的機會。

這些要求不算苛求嗎？

二　假定的中學國文課程

定了標準，方才可談中學國文的課程。現行的部定課程是：

第一年：講讀，作文，習字。　共七

第二年：講讀，作文，習字，文字源流。　共七

第三年：講讀，作文，習字，文法要略。　共五

第四年：講讀，作文，文法要略，文學史。共五

依我們看來，現在中學校各項功課平均每週男校三十四時，女校三十三時，未免太重了。我們主張國文每週至多不能過五時，四週總數應在二十時以下。現在假定每週五時，暫定課程表如下：

年一：國語文一，古文三，文法與作文一。共五

年二：國語文一，古文三，文法與作文一。共五

年三：演說一，古文三，文法與作文一。　共五

年四：辯論一，古文三，文法與作文一。　共五

這表裏刪去的學科是習字，文字源流，文學史，文法要略四項。寫字決不是每週一小時的課堂習字能夠教得好的，故可刪去。現有的文法要略文字源流，都是不通文法和不懂文字學的人編的，讀了無益，反有害。（孫中山先生曾指出文法要略的大錯，如謂鵠與猨為名字，與諸葛亮王猛同一類！）文學史更不能存在。不先懂得一點文學，就讀文學史，記得許多李益李頎老杜小杜的名字，却不知道他們的著作，有什麼用處？

又這表上『國語文』只有兩時。我的理由是，

（1）第三四年的演說和辯論都是國語與國語文的實習故這兩年可以不用國語文了。

（2）我假定學生在兩級小學時已有了七年的國語，可以夠用了。

三　國語文的教材與教授法

先說『國語文』的教材。共分三部：

（1）看小說　看二十部以上，五十部以下的白話小說。例如水滸紅樓夢西遊記儒林外史鏡花緣七俠五義

二十年目覩之怪現狀恨海九命奇冤文明小史官場現形記老殘遊記俠隱記續俠隱記等等。此外有好的短篇白話小說，也可以選讀。

(2)白話的戲劇　此時還不多，將來一定會多的。

(3)長篇的議論文與學術文　因為我假定學生在兩級小學已有了七年的白話文，故中學只教長篇的議論文與學術文，如戴季陶的我的日本觀，如胡漢民的慣習之打破，如章太炎的說六書之類。

教材一層，最須說明的大概是小說一項。一定有人說紅樓夢水滸傳等書，有許多淫穢的地方，不宜用作課本。我的理由是：(1)這些書是禁不絕的。你們不許學生看，學生還是要偷看。與其偷看，不如當官看，不如有教員指導他們看。舉一個極端的例：金瓶梅的眞本是犯禁的，很不容易得着；但是假的金瓶梅——石印的，刪去最精采的部分，只留最淫穢的部分，——却仍舊在各地火車站公然出賣！列位熱心名教的先生們可知道嗎？我雖然不主張用金瓶梅作中學課本，但是我反對這種『塞住耳朵吃海蜇』的辦法！(2)還有一個救弊的辦法，就是西洋人所謂『洗淨了的版本』(Expurgated edition)，把那些淫穢的部分刪節去，專作『學校用本』。(即如柏拉圖的『一夕話』(Symposium)有兩譯本，一是全本，一是節本。)商務印書館新出一種儒林外史，比齊省堂本少四回，刪去的四回是沈瓊枝一段事蹟，因為有瓊花觀求子一節，故刪去了。這種辦法不礙本書的價值，很可以照辦。如水滸的潘金蓮一段儘可刪改一點，便可作中學堂用本了。

次說國語文的教授法。

(1)小說與戲劇，先由教員指定分量，——自何處起，至何處止，——由學生自己閱看。講堂上止有討論，不用講解。

(2)指定分量之法，須用一件事的始末起結作一次的教材。如水滸劫『生辰綱』一件事作一次，鬧江州又作一次；儒林外史嚴貢生兄弟作一次，杜少卿作一次，婁家弟兄又作一次；又西遊記前八回作一次。

(3)課堂上討論，須跟着材料變換，不能一定。例如鏡花緣上寫林之洋在女兒國穿耳纏足一段，是問題小說，教員應該使學生明白作者『設身處地』的意思，借此引起他們研究社會問題的興趣。又如西遊記前八囘是神話滑稽小說，教員應該使學生懂得作者爲什麼要寫一個莊嚴的天宮盛會被一個猴子搗亂了。又如儒林外史寫鮑文卿一段，教員應該使學生把嚴貢生一段比較着看，使他們知道什麼叫做人類平等，什麼叫做衣冠禽獸。

(4)無論是小說，是戲劇，教員應該點出布局，描寫的技術，文章的體裁，等等。

(5)讀戲劇時，可選精采的部分令學生分任戲裏的人物，高聲演讀。若能在台上演做，那更好了。

(6)長篇的議論文與學術文，也由學生自己預備，上課時教員指導學生討論。討論應注重：

(甲)本文的解剖：分段，分小節。

(乙)本文的材料如何分配使用。

(丙)本文的論理：看好文章的思想條理，遠勝於讀一部法式的論理學。

四　演說與辯論

須認明這兩項是國語與國語文的實用教法。凡能演說，能辯論的人，沒有不會做國語文的。做文章的第一個條件只是思想有條理，有層次。演說辯論最能幫助學生養成有條理系統的思想能力。

(1)擇題◎◎　演說題須避太抽象，太籠統的題目。如『宗教』，如『愛國』，如『社會改造』等題，最能養成夸大的心理，籠統的思想。從前小學堂國文題如『富國強兵策』等等，就是犯了這個毛病。中學生演說應該選『肥皂何以能去汚垢？』『松柏何以能冬青？』『本村紳士某某人賣選舉票的可恥』一類的具體題目。辯論題須選兩方面都有理可說的題；如『鴉片宜嚴禁』只有一方面，是不可用的。

(2)方法　演說辯論的班次不宜人數太多，太多了一個人每年輪不着幾回；也不宜太少，太少了演說的人沒有趣味。每班可分作小組，每組不可過十六人。演說不宜太長，十分鐘儘夠了。演說的人須先一星期就選定題目，先作一個大綱，請教員看過，然後每段發揮，作成全篇演說。辯論須先分組，每組兩人，或三人。選定主張或反對的方面後，每組自己去搜集材料，商量分配的方法，發言的先後。

辯論分兩步。第一步是『立論』，每組的組員按預定的次序發言。第二步是『駁論』，每組反駁對手的理由。預備辯論時，每組須計算反對黨大概要提出什麼理由來，須先預備反駁的材料。這種預備有兩大益處：(1)可以養成敏捷精細的思想能力；(2)可以養成智識上的互助精神。辯論演說時，教員與學生各備鉛筆，記錄可批評的論點與姿勢，下次上課時，大家提出討論。

五　古文的教材與教授法

先說中學古文的教材。

(1)第一學年　第一年專讀近人的文章。例如梁任公康長素嚴幾道章行嚴章太炎等人的散文，都可選讀。此外還應該多看小說。林琴南早年譯的小說，如茶花女遺事戰血餘腥記撒克遜刧後英雄略十字軍英雄記，朱樹人的橋者傳等書，都可以看。還有著作不多的學者，如蔡孑民答林琴南書，吳稚暉上下古今談序，又如我的朋友李守常李劍農高一涵做的古文，都可以選讀。平心而論，章行嚴一派的古文，李守常李劍農高一涵等在內——最沒有流弊，文法很精密，論理也好，最適宜於中學模範近古文之用。

(2)第二三四學年　後三年應該多讀古人的古文。我主張分兩種教材：

(甲)選本。不分種類，但依時代的先後，選兩三百篇文理通暢，內容可取的文章。從老子論語檀弓左傳，一直到姚鼐曾國藩，每一個時代文體上的重要變遷，都應該有代表。這就是最切實的中國文學史，

此外中學堂用不着什麼中國文學史了。

（乙）自修的古文書。最重要的還是學生自己看的書。一個中學堂的畢業生應該看過下列的幾部書：

（A）史書：資治通鑑或四史。（或通鑑紀事本末）

（B）子書：孟子墨子荀子韓非子淮南子論衡等等。

（C）文學書：詩經是不可不看的。此外可隨學生性之所近，選習兩三部專集，如陶潛杜甫王安石陳同甫……之類。

我擬的中學國文課程中最容易引起反對的，大概就在古文教材的範圍與分量。一定有人說：『從前中學國文只用四本薄薄的古文讀本，還教不出什麼成績來。現在你定的功課竟比從前增多了十倍！這不是做夢嗎？』我的囘答是：

（第一）從前的中學國文所以沒有成效，正因爲中學堂用的書只有那幾本薄薄的古文讀本。我們試囘頭想想，我們自己做古文是怎樣學的？是單靠八九十篇古文得來的呢？還是靠看小說看古文書得來的？我自己從來背出不出一篇古文，但是因爲我自小就愛看小說，看史書，看雜書，所以我還懂得一點古文的文法。古文的選本都是零碎的，沒頭沒腦的，不成系統的，沒有趣味的。因此，讀古文選本是最沒有趣味的事。因爲沒有趣味，所以沒有成效。我可以武斷現在中學畢業生能通中文的，都是自己看小說看雜誌看書得來的，決不是靠課堂上幾本古文選本得來的。我因此主張用『看書』來代替『講讀』。與其讀王安石的讀孟嘗君傳，不如看史記的四公子列傳；與其讀蘇軾的范增論，不如看史記的項羽本紀；與其讀林琴南的一部古文讀本，不如看他譯的一本茶花女。

（第二）請大家不要把中學生當小孩子看待。現在學制的大弊就是把學生求知識的能力看得太低了。現在各級學堂的課程，都是爲下下的低能兒定的，所以沒有成績。現在要談學制革命，第一步就該根本推

翻這種爲下下的低能兒定的課程學科！

（第三）我這個計畫是假定兩級小學都已採用國語做教科書了。國語代替文言以後，若不能於七年之內，使高小畢業生能做通順的國語文，那便是國語教育的大失敗。學生既通國語，又在中學第一年有了國語文法，（見下）再來學古文，應該更容易好幾倍；成績應該加快好幾倍。譬如已通一國文字的人，再學第二國文字時，成績要快得多。這是我深信不疑的。所以我覺得我擬的中學古文課程並不是夢想，是可以用實地試驗來決定的。

再說古文的教授法。上文說的用看書來代講讀，便是教授法的要點。每週三小時，每年至多不過四十週，合起來不過一百二十點鐘，若全靠課堂上的講讀，一年能講得幾篇文章？所以我主張：學校但規定學科內容的範圍與程度，教員自己分配每一課的分量，學生自己去預備本日指定的功課。學生須自己翻查字典，自己加句讀，自己分章，分節。上課時，只有三件事可做：

(1)學生質問疑難，請教員幫助解釋；教員可先問本班學生有能解釋的沒有；如沒有人能解釋，教員方可替他們解釋。

(2)大家討論所讀的書的內容。教員提出論點，引起大家討論；教員不當把一點鐘的時間自己佔據去，教員的職務在於指點出討論的錯誤或不相干的討論。

(3)教員可以隨時加入一些參考材料。例如讀章行嚴的文章時，教員應該講民國三四年的政治形勢，使學生知道他當時爲什麼主張調和，爲什麼主張聯邦。

此外的方法，上文第三章已講過，可以參用，不必重說了。

六　文法與作文

從前教作文的人大概都不懂文法，他們改文章全無標準，只靠機械的讀下去，讀得順口便是，不順口便不是，總講不出爲什麼要這樣做，爲什麼不可那樣做。以後中學堂的國文教員應該有文法學的知識，不懂文法的，決不配做國文教員。所以我把文法與作文併歸一個人教授。

先講文法。

第一年。專講國語的文法。要在一年之內，把白話文法的要旨都講完。爲什麼先講國語的文法呢？(1)因爲學生有了七年的國語文，到中學一年的時候，應該把國語文的『所以然』總括起來講解一遍，作一個國語教育的結束。(2)因爲先有了國語的文法作底子，後來講古文的文法便有了一種參考比較的材料，便更容易懂得了。(我現在編一部『國語文法草案』，不久可以成書，此地不能細說國語文法的怎樣編法了。)

第二三四年，講古文的文法。

(1)**用書**　現在還沒有好文法書。最好的書自然還要算馬氏文通。文通有一些錯誤矛盾的地方，不可盲從；文通又太繁了，不合中學堂教本之用。但是文通究竟是一部空前的奇書，古文文法學的寶庫。教員應該把文通仔細研究一遍，懂得了，然後可以另編一部更有條理，更簡明易曉的文法書。

(2)**教授法**　講古文的文法，應該處處同國語的文法對照比較，指出同的地方和不同的地方，何以變了，變的理由何在，變的長處或短處在什麼地方。讓我舉幾個例：

(例一)白話說『我騙誰？』古文要說『吾誰欺？』白話說『你愛什麼？你能做什麼？』古文要說『客何好？客何能？』這是不同的句法。比較的結果得一條通則：『若外動詞的止詞是一個疑問代名詞，這個疑問代名詞在白話裏須放在外動詞之後，在古文裏須在外動詞之前主詞之後。』

(例二)論語陽貨欲見孔子一章，陽貨在路上教訓了孔子一頓，孔子答應道：『諾，吾將仕矣。』同類

的例如『原將降矣』，『趙將亡矣』。既用表示未來的『將』字，何以又用表示完了的『矣』字呢？再看白話說：『大哥請回，兄弟去了』；『大哥多喝一杯，我要走了』。這是相同的句法。比較起來，可得一條通則：『凡虛擬 (Subjunctive) 的將來，白話與古文都用過去的動詞，古文用「矣」，白話用「了」。』分得更細一點，可得兩式：

甲式	乙式
雖千萬人吾往矣。	趙將亡矣。
我去了。	他要死了。

這種比較的教法功效最大。此外還可用批評法：由教員尋出古文中不合文法的例句，使學生指出錯在何處，何以錯了。我從前曾舉林琴南『而方姚卒不之踣』一句，說『踣』是內動詞，不該有『之』字作止詞。這種不通的句子古文裏極多。前天上海晶報上有人舉孟子『天油然作雲，沛然下雨，則苗勃然興之矣』一句，爲『興』是內動詞，不可有『之』字作止詞。這個例很可爲林先生解嘲！這一類的例，使學生批評，可以增長文法的興趣，可以免去文法的錯誤。

次講作文。

(1)應該多做翻譯，翻白話作古文，翻古文作白話文。翻譯的用處最大：(一)練習文法的應用。例如講動詞的止詞時，可令學生翻譯『己所不欲，勿施於人』，『無所不能』，『他什麼都不懂』……等句，使他們懂得止詞的位置有種種不同的變法。(二)譯長篇可使學生練習有材料的文字。做文最忌沒有話說。翻譯現成的長篇，先有材料作底子，再講究怎樣說法，便容易了。

(2)若是出題目做的文章，應注意幾點：(一)最好是令學生自己出題目，(二)千萬不可出空泛或抽象的題目，(三)題目的要件是：第一要能引起學生的興味，第二要能引學生去搜集材料，第三要能使

學生運用已有的經驗學識。

(3)學生平日做的筆記，雜誌文章，長篇通信，都可以代替課藝。教員應該極力鼓勵學生寫長信，作有系統的筆記，自由發表意見。這些著作往往比敷衍的課藝高無數倍；往往有許多學生平日不能做一百字的漢武帝論，却能做幾千字的白話通信。這種事實應該使做教員的人起一點自責的覺悟！

(4)作文的時間不可多，至多二週一次。作文都該拿下堂去做。

(5)改文章時，應該根據文法。合文法的才是通，不合文法的便是不通。每改一句，須指出根據那一條文法通則。例如有學生做了『而方姚卒不之踣』，我圈去『之』字，須說明『之』字何以不通。又如學生做了『客好何？』我改爲『客何好？』或『客好何物？』也須說明古文何以不可說『客好何』。

(6)千萬不可整篇塗去，由教員重作。如有內容論理上的錯誤，可由教員批出，但不可代做。

七　結論

我這篇『中學國文的教授』，完全是理想的。一個人的理想自然是有限的，但我希望現在和將來的中學教育家肯給我一個試驗的機會，使我這個理想的計畫隨時得用試驗來證明那一部分可行，那一部分不可行，那一部分應該修正。沒有試驗的主觀批評是不能使我心服的。

我演說之後，有許多人議論我的主張，他們都以爲我對於中學生的期望太高了。有人說：『若照胡適之的計畫，現在高等師範國文部的畢業生還得重進高等小學去讀書呢！』這話固然是太過，但我深信我對於中學生的國文程度的希望，並不算太高。從國民學校到中學畢業是整整的十一年。十一年的國文教育，若不能做到我所期望的程度，那便是中國教育的大失敗！

九年，三月二十四日，北京。

國語講習所同學錄序

胡適

民國九年，教育部命令：從本年秋季始業起，國民學校的一二年級都改用國語。又令：『凡照舊制編輯之國民學校國文教科書，其供第一第二兩學年用者，一律作廢。第三學年用書，准用至民國十年爲止。第四學年用書，准用至民國十一年爲止』。這就是說：民國十一年以後，國民學校一律都要改用國語了。依這例推下去，到了民國十四年，高等小學的教科書也都已改成國語了。

這個命令是幾十年來第一件大事。他的影響和結果，我們現在很難預先計算。但我們可以說這一道命令把中國教育的革新至少提早了二十年。

現在有許多人很怪教育部太鹵莽了，不應該這麼早就行這樣重要一樁大改革。這些人的意思並不是反對國語，不過他們總覺得教育部應該先定國語的標準和進行的手續，然後可以逐漸推行。例如最近某雜誌說：

教育部應定個標準，頒布全國。怎樣是文，怎樣是語，那個是文體絕對不用的，那個是語體絕對不用的：把他區別出來。國語文法，國語話法，國語字典，國語詞典，應該怎樣編法？發音學是怎樣講？言語學是怎樣講？自己還沒有指導人家，空空洞洞登個廣告，叫人家把著作物送去審查，憑着極少數人的眼光來批評他。却沒有怎樣（當作什麼。）辦法發表出來。種種手續沒有定妥，就把學校的國文科改掉。這不是『坐在黃鶴樓上看翻船』的主義麼？

這種批評，初看了很像有理，其實是錯的。國語的標準決不是教育部定得出來的，也決不是少數研究國語

的團體定得出來的，更不是在一個短時期內定得出來的。我們如果考察歐洲近世各國國語的歷史，我們應該知道沒有一種國語是先定了標準纔發生的；沒有一國不是先有了國語然後有所謂『標準』的。凡是國語的發生，必是先有了一種方言比較的通行最遠，比較的產生了最多的活文學，可以採用作國語的中堅分子；這個中堅分子的方言，逐漸推行出去，隨時吸收各地方言的特別貢獻，同時便逐漸變換各地的土話：這便是國語的成立。有了國語，有了國語的文學，然後有些學者起來研究這種國語的文法，發音法等等；然後有字典，詞典，文典，言語學等等出來：這纔是國語標準的成立。（參觀我的建設的文學革命論）

我們現在提倡的國語，也有一個中堅分子。這個中堅分子就是從東三省到四川雲南貴州，從長城到長江流域，最通行的一種大同小異的普通話。這種普通話在這七八百年中已產生了一些有價值的文學，已成了通俗文學——從水滸傳西遊記直到老殘遊記——的利器。他的勢力，借着小說和戲曲的力量，加上官場和商人的需要，早已侵入那些在國語區域以外的許多地方了。（我的國語大半是在上海學校裏學的，一小半是白話小說教我的，還有一小部分是在上海戲園裏聽得來的。）現在把這種已很通行又已產生文學的普通話認為國語，推行出去，使他成為全國學校教科書的用語，使他成為全國報紙雜誌的文字，使他成為現代和將來文學用語：——這是建立國語的唯一方法。

推行國語就是定國語標準的第一步。古人說，『未有學養子而後嫁者也』。這話初看了，好像很滑稽，其實是很有理的。我們很可以說：『決沒有先定了國語標準而後採用國語的。』嫁了自然會養兒子，有了國語，自然會有國語標準。若等到教育部定出了標準的時候方才敢說國語，方才敢做國語文字，不要說十年二十年，只怕等到二三百年後，還沒有國語成立的希望哩！

現在那些唱高調的批評家見了一篇『文不文，白不白』的文章，就要皺眉；見了一篇『南不南，北不北』的文章，就要搖頭。他們說：『沒有標準，那有國語呢？』

我要忠告他們：『請你們不要擔憂。你要想學官話，千萬不要怕說藍青官話。你不經過藍青官話 如何能說純青官話呢？你要想用國語，千萬不要怕南腔北調的國語。你不經過南腔北調的國語，如何能有中華民國的眞正國語呢？』

我再進一步，忠告這些唱高調的批評家：『卽使教育部今天就能定下一種標準的國語，我可以預料你還是先須經過你的藍青國語，你還是先須經過你的南腔北調的國語，然後慢慢的學到你的標準國語。總而言之，先定國語，將來自然有國語標準。』

今年四月，教育部召集各省有志研究國語的人，在北京辦了一個國語講習所。我也在這裏面講演了十幾次。現在國語講習所的諸君將要畢業了，他們刻了一本同學錄，要我做一篇序。我想諸君是第一次傳播國語的先鋒，這囘囘各省去，負的責任很大。我們對於諸君的臨別贈言，沒有別的，只是前面說的這一點意思。總括一句話：『推行國語便是定國語標準的唯一方法；等到定了標準再推行國語，是不可能的事。』

九，五，十七。

請頒行新式標點符號議案（修正案）

胡適等

一　釋名

本議案所謂『標點符號』，含有兩層意義：一是『點』的符號，一是『標』的符號。『點』即是點斷，凡用來點斷文句，使人明白句中各部分在文法上的位置和交互的關係的，都屬於『點的符號』，又可叫做『句讀符號』。下條所舉的句號，點號，冒號，分號四種屬於此類。『標』即是標記。凡用來標記詞句的性質種類的都屬於『標的符號』。如問號是表示疑問的性質的，引號是表示某部分是引語的，私名號是表示某名詞是私名的，舊有『文字符號』『句讀符號』等名稱，總不能包括這兩項意義，故採用高元先生論新標點之用法一篇（法政學報第八期）所用『標點』兩字，定名為『標點符號』。

二　標點符號的種類和用法

中國文字的標點符號很不完備。最古只有『離經辨志』的方法，（見學記。鄭玄注，離經：句絕也。）大概把每句離開一二字寫，如宋版史記的索隱述贊的寫法。漢儒講究章句，始用『句讀』，（何休公羊傳序云，『援引他經，失其句讀』。周禮注，『鄭司農讀「火」絕之』。讀字徐邈音豆，見經典釋文。）又稱『句投』，（馬融長笛賦。）又稱『句度』。（皇甫湜與李生書。）大概語意已完的叫做句，語氣未完而須停頓的叫做

讀。但是漢唐人所用的符號已不可考見。祇有說文有『∨』字，說是鈎識用的，又有『丶』字，說是絕止用的，不知是否當時的句讀符號。唐末五代以後，有了刻版書，但是大概沒有標點符號。到了宋朝，館閣校書的始用旁加圈點的符號。宋岳珂九經三傳沿革例說：『監蜀諸本皆無句讀，惟建本始仿館閣校書式從旁加圈點，開卷瞭然，於學者爲便，然亦但句讀經文而已。惟蜀中字本與興國本倂點注文，益爲周盡。』增韻也說：『今祕省校書式，凡句絕則點於字之旁，讀分則微點於字之中間。』這兩條說宋代用句讀符號最明白。現在所傳的宋相臺岳氏本五經，卽是用這種符號的。佛經刻本也多用此法。後來的文人用濃圈密點來表示心裏所賞識的句子，於是把從前文法的符號變成賞鑒的符號，就連古代句讀的分別都埋沒了。現在有些報紙書籍，無論什麼樣的文章都是密圈圈到底，不但不講文法的區別，連賞鑒的意思都沒有了。這種圈點和沒有圈點有什麼分別？

如此看來，中國舊有的標點符號只有一個句號，一個讀號，遠不如西洋的完備。用符號的本意，千言萬語，只是要文字的意思格外明白，格外正確。旣然如此，自當採用最完備的法式。因此，本案所主張的標點符號大致是採用西洋最通行的符號，另外斟酌中國文字的需要，變通一兩種，並加入一兩種。這些符號可總名爲『新式標點符號』。此外舊有的一圈一點的符號，雖然極不完備；究竟也很有用處。當此文法學知識不曾普及的時候，這種簡單的符號似乎也不可廢。因此，本案把這兩種符號的用法也仔細分別出來，另叫做『舊式點句符號』。附在後幅，備學者參考採用。

◉新式標點符號

(一)句號　。或．

凡成文而意思已完足的，都是句。每句之末，須用句號。

(例)子說。——論語。

白黑，商徵，膻焦，甘苦，彼之名也；愛憎，韻舍，好惡，嗜逆，我之分也。——尹文子。

(二)點號 、或，

點號的用處最大，又最複雜，現在且舉幾種最重要的：

(甲)用來分開許多連用的同類詞，或同類兼詞。(合幾字不成句，也不成分句的，名爲兼詞。)

(例)分魯公以大路，大旂，夏后氏之璜，封父之繁弱，殷民六族。——左傳，定四年。

君子之道，淡而不厭，簡而文，溫而理，知遠之近，知風之自，知微之顯。——中庸。

(乙)凡外動詞的止詞，因爲太長了，或因爲要人重讀他，所以移在句首時，必須用點號分開。

(例)凡爾器用財賄，無置於許。——左傳，隱十一。(『凡爾器用財賄』是『置』的止詞。)

自鬻以成其君，鄉黨自好者不爲。——孟子。(『自鬻以成其君』是『爲』的止詞。)

(丙)凡介詞所管的司詞，移在句首時，必須用點號分開。

(例)趙王所爲，客輒以報臣。——史記信陵君傳。(『趙王所爲』是『以』的司詞。)

所惡於上，毋以使下。——大學。(『所惡於上』是『以』的司詞。)

(丁)主詞太長了，或太複雜了，或要人重讀他，都該用點號使他和表詞分開。

(例)人之所以異於禽獸者，幾希。——孟。(主詞太長)

子路，曾皙，冉有，公西華，侍坐。——論。(主詞複雜)

魚，我所欲也；熊掌，亦我所欲也。——孟。(主詞重讀)

(戊)用來分開夾注的詞句。

(例)公子州吁，嬖人之子也，有寵而好兵。——左，隱三。

夫顓臾，昔者先王以爲東蒙主，且在邦域之中矣，是社稷之臣也，何以伐爲？——論。

(己)凡副詞，副詞的兼詞，或副詞的分句，應該讀斷時，須用點號分開（有主詞和表詞，而語意未完的，名爲分句。）

(例)初，鄭武公娶於申，曰武姜。——左，隱元。（副詞）

以德，則子事我者也。——孟。（副詞的兼詞）

民望之，若大旱之望雲霓也。——孟。（副詞的分句）

(庚)用來分開幾個不很長的平列分句。

(例)君子之所以教者五：有如時雨化之者，有成德者，有達材者，有答問者，有私淑艾者：此五者，君子之所以教也。——孟。

以上七種，不過略舉點號的重要用法。論點號最精細的莫如高元先生的新標點之用法，可以參看。

(三)分號 ；

(甲)一句中若有幾個很長的平列的兼詞或分句，須用分號把他們分開。

(例)白黑，商徵，膻焦，甘苦，彼之名也；愛憎，韶舍，好惡，嗜逆，我之分也。——尹文子。

所惡於上，毋以使下；所惡於下，毋以事上；所惡於前，毋以先後；所惡於後，毋以從前；所惡於右，毋以交於左；所惡於左，毋以交於右：此之謂絜矩之道。——大學。

(乙)兩個獨立的句子，在文法上沒有連絡，在意思上是連絡的，可用分號分開。

(例)他到這個時候還不曾來；我們先走罷。

放了他罷；他是一個無罪的好人。

這把刀子太鈍了；拿那把鋸子來。

以上各例，若用句號，便太分開了；若用點號，便太密切了。故分號最相宜。

(丙)幾個互相倚靠的分句，若是太長了，也應該用分號分開。

(例)原著的書既散失了這許多；於今又沒有發見古書的希望；於是有一班學者把古書所記各人的殘章斷句一一搜集成書。

這一長句裏的三個分句，有『既』『又』『於是』等字連絡起來，是互相倚靠的分句，本不當分開。但是因爲他們都是很長的，故可以用分號分開。

(四)冒號　：

(甲)總結上文。

(例)如(三)條(甲)之第二例，『此之謂絜矩之道』一句是總結上文。

(乙)總起下文。

(1)其下文爲列舉的諸事。

(例)君子有三畏：畏天命，畏大人，畏聖人之言。——論。

(2)其下文爲引語。

(例)詩云：『如切如磋，如琢如磨，』其斯之謂歟？——論。

(五)問號　？

表示疑問。

(例)其斯之謂歟？——論。(問)

鄉黨自好者不爲，而謂賢者爲之乎？——孟。(反問)

其然，豈其然乎？——論。(疑)

(六)驚嘆號　！

表示情感或願望等。

（例）唉！豎子不足與謀！——史記。（歎恨）

野哉！由也！——論。（責怪）

來！吾道乎先路。——離騷。（願望）

王庶幾改之！予日望之！——孟。（願望）

（七）引號　『』「」

（甲）表示引用的話的起結。

（例）詩云：『如切如磋，如琢如磨，』其斯之謂歟？

（乙）表示特別提出的詞句。

（例）然則『可以爲』未必爲『能』也。雖不『能』，無害『可以爲』。然則『能不能』之與『可不可』，其不同遠矣。——荀子，性惡。

（八）破折號　——

（甲）表示忽轉一個意思。

（例）坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，河水清且漣猗。——不稼不穡，胡取禾三百廛兮？（詩伐檀。）

（乙）表示夾註。與（）同用法。

（例）夫顓臾，——昔者先王以爲東蒙主，且在邦域之中矣，——是社稷之臣也，何以伐爲？（論。）

（丙）表示總結上文幾小段。與『：』略同。

（例）上文（三）條（甲）的第二例末句也可加用『——』。

所惡於上。……………………毋以交於右：　此之謂絜矩之道。

如此，就更把總結上文的意思表出來了。

(九)刪節號 …………

表示刪去或未完。

(例)如上條（丙）例。

(十)夾註號 （）〔〕

(例)宋儒不明校勘訓詁之學，（朱子稍知之而不甚精）故流於空疏，流於臆說。

(十一)私名號 孔丘

凡人名，地名，朝代名，學派名，宗教名：一切私名都於名字的右邊加一條直線。向來我們都用在右邊，後來覺得不方便，故改到左邊。橫行便加在下邊，私名號用在左邊，有幾層長處：(1)可留字的右邊爲注音字母之用，(2)排印時不致使右邊的別種標點符號（如；？之類）發生困難。

(例)宋徽宗宣和五年，波斯的大詩人倭馬死了。

(十二)書名號 漢魏六朝百三家集

凡書名或篇名都於字左邊加一條曲線。橫行便加在下邊。

(例)吾於武成，取二三策而已矣。——孟。

(十三)附則

(甲)句，點，分，冒，問，驚歎六種符號，最好都放在字的下面。

(乙)每句之末，最好是空一格。

(丙)每段開端，必須低兩格。

◉附錄　舊式點句符號

(一)圈號　。

表示一句或一分句。

(例)子說。(新式用句號。)

所惡於上，毋以使下。所惡於下，毋以事上。所惡於前，毋以先後。所惡於後，毋以從前。所惡於右，毋以交於左。所惡於左，毋以交於右。此之謂絜矩之道(新式前五圈用分號，後一圈用冒號。)

鄉黨自好者不爲，而謂賢者爲之乎。(新式用問號。)

放了他罷。他是一個無罪的好人。(新式用分號。)

君子有三畏。畏天命，畏大人，畏聖人之言。(新式用冒號。)

君子之所以教者五。有如時雨化之者。有成德者。有達材者。有答問者。有私淑艾者。此五者，君子之所以教也。(新式第一圈及第六圈用冒號，第二至五圈用點號。)

王庶幾改之。予日望之。(新式用驚嘆號。)

野哉，由也。(新式用驚嘆號。)

(二)點號　、

(1)凡新式用點號之處，都可用點。

(例)參看上文點號下所舉各例。

(2)有時可代分號。

(例)他到這個時候還不曾來，我們先走罷。

這把刀子太鈍了、拿那把鋸子來。

(3)總起下文的冒號，如下文不很長，都可用點。

(例)君子有三畏、畏天命、畏大人、畏聖人之言。(此例可用圈，也可用點。如『君子有九思』，下舉九事，太長了，故須用圈。)

詩云，『如切如磋、如琢如磨、』其斯之謂歟。(引語之前，無論引語長短，當該用點，不當用圈。)

(4)驚嘆詞若是很短的，可用點。

(例)唉、豎子不足與謀。

(附註)用舊式點句符號時，別種符號雖可勉強刪去，但引號似乎總不可少。若能加上私名號，便更好了。

三 理由

我們以為文字沒有標點符號，便發生種種困難；有了符號的幫助，可使文字的效力格外完全，格外廣大。

綜計沒有標點符號的大害處約有三種，小害處不可勝舉。

(一)沒有標點符號，平常人不能『斷句』，書報便都成無用，教育便不能普及。此害易見，不須例證。

(二)沒有標點符號，意思有時不能明白表示，容易使人誤解。

(例)歸有光的寒花葬志有『孺人每令婢倚几旁飯即飯目眶冉冉動孺人又指予以為笑』二十四字，可作兩種讀法 便有兩種不同的解說。

(1)孺人每令婢倚几旁飯，即飯。目眶冉冉動。

(2)孺人每令婢倚几旁飯；即飯，目眶冉冉動。

又如荀子正名篇說：『異形離心交喻異物名實互紐』十二個字，楊倞注讀成三個四字句，郝懿行讀成兩個六字

句，意思便大不相同了。假使著書的人用了標點符號，便不須注解的人隨意亂猜了。

(三)沒有標點符號，決不能教授文法。因為一篇之中，有章節的分段；一章一節之中有句的分斷；一句之中，有分句，(Clause)兼詞，(Phrase 嚴復譯為『仂語』)小頓(Pau 高元譯為『讀』)的區別；分句之中，又有主句和從句的分別：凡此種種區分，若沒有標點符號，決不能明白表示；既不能明白表示這些區別，文法的教授必不能滿意。

(例)左傳，昭七年：

匹夫匹婦強死，其魂魄猶能憑依於人，以為淫厲；況良霄——我先君穆公之冑，子良之孫，子耳之子，敝邑之卿，從政三世矣，(鄭雖無腆，抑諺曰，『蕞爾國』，而三世執其政柄，其用物也弘矣，其取精也多矣，)其族又大，——所憑厚矣，而強死，能為鬼，不亦宜乎？

這一長句，若從文法結構上分析起來，非用許多符號不可。若沒有符號，必致囫圇吞下去，文法上各部分互相照應的地方必不能看出來。若全用一種圈子，豈不成了十幾句了，那能表示造句的文法呢？

因為這些害處，所以這幾年以來國內國外的中國學者很有些人提倡採用一種新式的標點符號。鼓吹最早的是科學雜誌。科學雖是橫行的，也曾討論直行標點的用法。後來新青年太平洋新潮每週評論北京法政學報等直行的雜誌也儘量採用新式的標點。國立北京大學所出版的大學叢書大學月刊及模範文選學術文錄等書也多用標點。上海的東方雜誌也有全用標點的文章。這幾年的實地試驗，引起了許多討論，現在國內明白事理的人，對於符號的形式雖然還有幾點異同的意見，但是對於標點符號的重要用處，大概都沒有懷疑的了。

因此我們想請教育部把這幾種標點符號頒行全國，使全國的學校都用符號幫助教授；使全國的報館漸漸採用符號。以便讀者；使全國的印刷所和書店早日造就出一班能排印符號的工人，漸漸的把一切書籍都用符號排印，以省讀書人的腦力，以謀教育的普及，這是我們的希望。

提議：

馬裕藻　周作人
朱希祖　劉　復
錢玄同　胡　適

八年十一月二十九日夜修正，胡適。

論短篇小說

胡適

這一篇乃是三月十五日在北京大學國文研究所小說科講演的材料。原稿由研究員傅斯年君記出，載於北京大學日刊。今就傅君所記，略爲更易，作爲此文。

一　什麼叫做「短篇小說」？

中國今日的文人大概不懂『短篇小說』是什麼東西。現在的報紙雜誌裏面，凡是筆記雜纂，不成長篇的小說，都可叫做『短篇小說』。所以現在那些『某生，某處人，幼負異才，……一日，遊某園，遇一女郎，睨之，天人也，……』一派的爛調小說，居然都稱爲『短篇小說』！其實這是大錯的。西方的『短篇小說』，（英文叫做 Short story）在文學上有一定的範圍，有特別的性質，不是單靠篇幅不長便可稱爲『短篇小說』的。

我如今且下一個『短篇小說』的界說：

短篇小說是用最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充分滿意的文章。

這條界說中，有兩個條件最宜特別注意。今且把這兩個條件分說如下：

（一）『事實中最精采的一段或一方面。』　譬如把大樹的樹身鋸斷，懂植物學的人看了樹身的『橫截面』，數了樹的『年輪』，便可知道這樹的年紀，一人的生活，一國的歷史，一個社會的變遷，都有一個『縱剖面』

和無數『橫截面』。縱面看去，須從頭看到尾，纔可看見全部。橫面截開一段，若截在要緊的所在，便可把這個『橫截面』代表這個人，或這一國，或這一個社會。這種可以代表全部的部分，便是我所謂『最精采』的部分。又譬如西洋照相術未發明之前，有一種『側面剪影』（Silhouette），用紙剪下人的側面，便可知道是某人。（此種剪像曾風行一時。今雖有照相術，尙有人爲之。）這種可以代表全形的一面，便是我所謂『最精采』的方面。若不是『最精采』的所在，決不能用一段代表全體，決不能用一面代表全形。

（二）『最經濟的文學手段。』形容『經濟』兩個字，最好是借用宋玉的話：『增之一分則太長，減之一分則太短；着粉則太白，施朱則太赤。』須要不可增減，不可塗飾，處處恰到好處，方可當『經濟』二字。因此凡可以拉長演作章回小說的短篇，不是眞正『短篇小說』；凡敍事不能暢盡，寫情不能飽滿的短篇，也不是眞正『短篇小說』。

能合我所下的界說的，便是理想上完全的『短篇小說』。世間所稱『短篇小說』，雖未能處處都與這界說相合，但是那些可傳世不朽的『短篇小說』，決沒有不具上文所說兩個條件的。

如今且舉幾個例。西曆一八七〇年，法蘭西和普魯士開戰，後來法國大敗，巴黎被攻破，出了極大的賠款，還割了兩省地，纔能講和。這一次戰爭，在歷史上，就叫做普法之戰，是一件極大的事。若是歷史家記載這事，必定要上溯兩國開釁的遠因，中記戰爭的詳情，下尋戰與和的影響；這樣記去，可滿幾十本大册子。這種大事到了『短篇小說家』的手裏，便用最經濟的手腕去寫這件大事的最精采的一段或一面。我且不舉別人，單舉 Daudet 和 Maupassant 兩個人爲例。Daudet 所做普法之戰的小說，有許多種。我曾譯出一種叫做『最後一課』（La derniere classe）。（初譯名『割地』，登上海大共和日報，後改用今名，登留美學生季報第三年。）全篇用法國割給普國兩省中一省的一個小學生的口氣，寫割地之後，普國政府下令，不許再教法文法語。所寫的乃是一個小學教師教法文的『最後一課』。一切割地的慘狀，都從這個小學生眼中看出，口中寫

出。還有一種，叫做『柏林之圍』（Le siége de Berlin），（曾載甲寅第四號。）寫的是法皇拿破崙第三出兵攻普魯士時，有一個曾在拿破崙第一麾下的老兵官，以為這一次法兵一定要大勝了，所以特地搬到巴黎，住在凱旋門邊，準備着看法兵『凱旋』的大典。後來這老兵官病了，他的孫女兒天天假造法兵得勝的新聞去哄他。那時普國的兵已打破巴黎。普兵進城之日，他老人家聽見軍樂聲，還以為是法兵打破了柏林奏凱班師呢！這是借一個法國極強時代的老兵來反照當日法國大敗的大恥，兩兩相形，眞可動人。

Maupassant 所做普法之戰的小說也有多種。我曾譯他的『二漁夫』（Douxamis），寫巴黎被圍的情形，却都從兩個酒鬼身上着想。還有許多篇，如"Mlle. Fifi"之類，（皆未譯出）或寫一個妓女被普國兵士擄去的情形。或寫法國內地村鄉裏面的光棍，乘着國亂，設立『軍政分府』，作威作福的怪狀，……都可使人因此推想那時法國兵敗以後的種種狀態。這都是我所說的『用最經濟的手腕，描寫事實中最精采的片段，而能使人充分滿意』的短篇小說。

二　中國短篇小說的略史

『短篇小說』的定義既已說明了，如今且略述中國短篇小說的小史。

中國最早的短篇小說，自然要數先秦諸子的寓言了。莊子列子韓非子呂覽諸書所載的『寓言』，往往有用心結構可當『短篇小說』之稱的。今舉二例。第一例見於列子湯問篇：

太形王屋二山，方七百里，高萬仞，本在冀州之南，河陽之北。

北山愚公者，年且九十，面山而居，懲山北之塞出入之迂也，聚室而謀曰，『吾與汝畢力平險，指通豫南，達於漢陰，可乎？』雜然相許。

其妻獻疑曰，『以君之力，曾不能損魁父之丘。如太形王屋何？且焉置土石？』雜曰，『投諸渤海之

尾，隱土之北！』

遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾。鄰人京城氏之孀妻，有遺男，始齔，跳往助之。寒暑易節，始一返焉。

河曲智叟笑而止之曰，『甚矣，汝之不慧！以殘年餘力，曾不能毀山之一毛，其如土石何？』

北山愚公長息曰，『汝心之固，固不可徹，曾不若孀妻弱子！雖我之死，有子存焉。子又生孫，孫又生子，子又有子，子又有孫。子子孫孫，無窮匱也，而山不加增。何苦而不平？』

河曲智叟亡以應。

『操蛇之神』聞之，懼其不已也，告之於帝。帝感其誠，命夸娥氏二子負二山，一厝朔東，一厝雍南。自此，冀之南，漢之陰，無隴斷焉。

這篇大有小說風味。第一，因爲他要說『至誠可動天地』，却平空假造一段太形王屋兩山的歷史。第二，這段歷史之中，處處用人名，地名，用直接會話，寫細事小物，即寫天神也用『操蛇之神』。『夸娥氏二子』等私名，所以看來好像眞有此事。這兩層都是小說家的家數。現在的人一開口便是『某生』『某甲』，眞是不曾懂得做小說的ABC。

第二例見於莊子無鬼篇：

莊子送葬，過惠子之墓。顧謂從者曰：

郢人堊漫其鼻端，若蠅翼，使匠石斲之。匠石運斤成風，聽而斲之盡堊而鼻不傷。郢人立不失容。

宋元君聞之，召匠石曰，『嘗試爲寡人爲之！』

匠石曰，『臣則嘗能斲之。雖然，臣之質死久矣！』

自夫子（謂惠子）之死也，吾無以爲質矣！吾無與言之矣！

這一篇寫『知己之感』，從古至今，無人能及。看他寫『堊漫其鼻端，若蠅翼』，寫『匠石運斤成風』，都好像眞有此事，所以有文學的價值。看他寥寥七十個字，寫盡無限感慨，是何等『經濟的』手腕！

自漢到唐這幾百年中，出了許多『雜記』體的書，却都不配稱做『短篇小說』。最下流的如神仙傳和搜神記之類，不用說了。最高的如世說新語，其中所記，有許多很有『短篇小說』的意味，却沒有『短篇小說』的體裁。如下舉的例：

(1)桓公（溫）北征，經金城，見前爲瑯琊時種柳。皆已十圍，慨然曰，『木猶如此，人何以堪！』攀枝執條，泫然流淚。

(2)王子猷（徽之）居山陰，夜大雪，眠覺開室，命酌酒，四望皎然。因起彷徨，詠左思招隱詩，忽憶戴安道，時戴在剡，即便夜乘小船就之。經宿方至，造門不前而返。人問其故。王曰，『吾本乘興而來，興盡而返，何必見戴！』

此等記載，都是挾取人生極精采的一小段，用來代表那人的性情品格，所以我說世說很有『短篇小說』的意味。只是世說所記都是事實，或是傳聞的事實，雖有剪裁，却無結構，故不能稱做『短篇小說』。

比較說來，這個時代的散文短篇小說還該數到陶潛的桃花源記。這篇文字，命意也好，布局也好，可以算得一篇用心結構的『短篇小說』。此外，便須到韻文中去找短篇小說了。韻文中孔雀東南飛一篇是很好的短篇小說，記事言情，事事都到。但是比較起來，還不如木蘭辭更爲『經濟』。

木蘭辭記木蘭的戰功，只用『將軍百戰死，壯士十年歸』十個字；記木蘭歸家的那一天，却用了一百多字。十個字記十年的事，不爲少。一百多字記一天的事，不爲多。這便是文學的『經濟』。但是比較起來，木蘭辭還不如古詩上山採蘼蕪更爲神妙。那詩道：

上山採蘼蕪，下山逢故夫。長跪問故夫：『新人復何如？』『新人雖言好，未若故人姝。顏色類相似，

手爪不相如。新人從門入，故人從閤去。新人工織縑，故人工織素。織縑日一匹，織素五丈餘。將縑來比素，新人不如故。』

這首詩有許多妙處。第一，他用八十個字，寫出那家夫婦三口的情形，使人可憐被逐的『故人』。又使人痛恨那沒有心肝，想靠着老婆發財的『故夫』。第二，他寫那人棄妻娶妻的事，却不用從頭說起：不用說『某某，某處人，娶妻某氏，甚賢；已而別有所愛，遂棄前妻而娶新歡……』他只從這三個人的歷史中挑出那日從山上採野菜回來遇着故夫的幾分鐘；是何等『經濟的手腕』！是何等『精采的片段』！第三，他只用『上山採蘼蕪，下山逢故夫』十個字，便可寫出這婦人是一個棄婦，被棄之後，非常貧苦，只得挑野菜度日。這是何等神妙手段！懂得這首詩的好處，方才可談『短篇小說』的好處。

到了唐朝，韻文散文中都有很好的短篇小說。韻文中，杜甫的石壕吏是絕妙的例。那詩道：

暮投石壕村，有吏夜捉人，老翁踰牆走，老婦出門看。吏呼一何怒！婦啼一何苦！聽婦前致詞：『三男鄴城戍。一男附書至，二男新戰死。存者且偷生，死者長已矣！室中更無人，惟有乳下孫，有孫母未去，出入無完裙。老嫗力雖衰，請從吏夜歸，急應河陽役，猶得備晨炊。』夜久語聲絕，如聞泣幽咽。

……天明登前途，獨與老翁別！

這首詩寫天寶之亂，只寫一個過路投宿的客人夜裏偷聽得的事，不插一句議論，能使人覺得那時代徵兵之制的大害，百姓的痛苦，丁壯死亡的多，差役捉人的橫行；一一都在眼前。捉人捉到生了孫兒的祖老太太，別的更可想而知了。

白居易的新樂府五十首中，儘有很好的短篇小說。最妙的是新豐折臂翁一首。看他寫『是時翁年二十四，兵部牒中有名字，夜深不敢使人知，偷將大石搥折臂，』使人不得不發生『苛政猛於虎』的思想。白居易的琵琶行也算得一篇很好的短篇小說。白居易的短處，只因爲他有點迂腐氣，所以處處要把做詩的『本意』來做結

尾。即如新豐折臂翁篇末加上『君不見開元宰相宋開府』一段，便沒有趣味了。又如長恨歌一篇，本用道士見楊貴妃，帶來信物一件事作主體。白居易雖做了這詩，心中却不信道士見楊妃的神話；所以他不但說楊妃所在的仙山『在虛無縹渺中』；還要先說楊妃死時『金鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭』，竟直說後來『天上』帶來的『鈿合金釵』是馬嵬坡拾起的了！自己不信，所以說來便不能叫人深信。人說趙子昂畫馬，先要伏地作種種馬相。做小說的人，也要如此，也要用全副精神替書中人物設身處地，體貼入微。做『短篇小說』的人，格外應該如此。爲什麼呢？因爲『短篇小說』要把所挑出的『最精采的一段』作主體，才可有全神貫注的妙處。若帶點迂氣，處處把『本意』點破，便是把書中事實作一種假設的附屬品，便沒有趣味了。

唐朝的散文短篇小說很多，好的却實在不多。我看來看去，只有杜光庭的虬髯客傳可算得上品的『短篇小說』。虬髯客傳的本旨只是要說『眞人之興，非英雄所冀。』他却平空造出虬髯客一段故事，插入李靖紅拂一段情史，寫到正熱鬧處，忽然寫『太原公子裼裘而來，』遂使那位野心豪傑絕心於事國，另去海外開闢新國。這種立意布局，都是小說家的上等工夫。這是第一層長處。這篇是『歷史小說』。凡做『歷史小說』，不可全用歷史上的事實，却又不可違背歷史上的事實。全用歷史的事實，便成了『演義』體，如三國演義和東周列國志，沒有眞正『小說』的價值。（三國所以稍有小說價值者，全靠其能於歷史事實之外，加入許多小說的材料耳。）若違背了歷史的事實，如說岳傳使岳飛的兒子掛帥印打平金國，雖可使一班愚人快意，却又不成『歷史的』小說了。最好是能於歷史事實之外，造成一些『似歷史又非歷史』的事實，寫到結果却又不違背歷史的事實。如法國大仲馬的俠隱記，（商務出版。譯者君朔，即是伍光建的假名。我以爲近年譯西洋小說當以君朔所譯諸書爲第一。君朔所用白話，全非鈔襲舊小說的白話，乃是一種特創的白話，最能傳達原書的神氣。其價值高出林紓百倍。可惜世人不會賞識。）寫英國暴君查爾第一世爲克林威爾所囚時，有幾個俠士出了死力百計的把他救出來，每次都到將成功時忽又失敗；寫來極熱鬧動人，令人急煞，却終不能救免查爾第一世斷頭之刑，

故不違背歷史的事實。又如水滸傳所記宋江等三十六人是正史所有的事實。水滸傳所寫宋江在潯陽江上吟反詩，寫武松打虎殺嫂，寫魯智深大鬧和尚寺……等事，處處熱鬧煞，却終不違背歷史的事實。（蕩寇志便違背歷史的事實了。）虬髯客傳的長處正在他寫了許多動人的人物事實，把『歷史的』人物（如李靖劉文靜唐太宗之類。）和『非歷史的』人物（如虬髯客紅拂是。）穿插夾混，叫人看了竟像那時眞有這些人物事實。但寫到後來，虬髯客飄然去了，依舊是唐太宗得了天下，一毫不違背歷史的事實。這是『歷史小說』的方法，便是虬髯客傳的第二層長處。此外還有一層好處。唐以前的小說，無論散文韻文，都只能敍事，不能用全副氣力描寫人物。虬髯客傳寫虬髯客極有神氣，自不用說了。就是寫紅拂李靖等『配角』，也都有自性的神情風度。這種『寫生』手段，便是這篇的第三層長處。有這三層長處，所以我敢斷定這篇虬髯客傳是唐代第一篇『短篇小說』。宋朝是『章回小說』發生的時代。如宣和遺事和五代史平話等書，都是後世『章回小說』的始祖。宣和遺事中記楊志賣刀殺人，晁蓋等八人路劫生辰綱，宋江殺閻婆惜諸段，便是施耐菴水滸傳的稿本。從宣和遺事變成水滸傳，是中國文學史上一大進步。但宋朝是『雜記小說』極盛的時代，故宣和遺事等書。總脫不了『雜記體』的性質，都是上段不接下段，沒有結構布局的。宋朝的『雜記小說』頗多好的，但都不配稱做『短篇小說』。『短篇小說』是有結構局勢的；是用全副精神氣力貫注到一段最精采的事實上的。『雜記小說』是東記一段，西記一段，如一盤散沙，如一篇零用帳，全無局勢結構的。這個區別，不可忘記。

明清兩朝的『短篇小說』。可分白話與文言兩種。白話的『短篇小說』可用今古奇觀作代表。今古奇觀是明末的書，大概不全是一人的手筆。（如杜十娘一篇，用文言極多，遠不如賣油郎，似出兩人手筆。）書中共有四十篇小說，大要可分兩派：一是演述舊作的，一是自己創作的。如『吳保安棄家贖友』一篇，全是演唐人的吳保安傳，不過添了一些瑣屑節目罷了。但是這些加添的瑣屑節目，便是文學的進步。水滸所以比史記更好，只在多了許多瑣屑細節。水滸所以比宣和遺事更好，也只在多了許多瑣屑細節。從唐人的吳保安，變成今

古奇觀的吳保安；從唐人的李汧公變成今古奇觀的李汧公；從漢人的伯牙子期，變成今古奇觀的伯牙子期；——這都是文學由略而詳，由粗枝大葉而瑣屑細節的進步。此外那些明人自己創造的小說，如賣油郎，如洞庭紅，如喬太守，如念親恩孝女藏兒，都可稱很好的『短篇小說』。依我看來，今古奇觀的四十篇之中，布局以喬太守爲最工，寫生以賣油郎爲最工。喬太守一篇，用一個李都管做全篇的線索，是有意安排的結構。賣油郎一篇寫秦重花魁娘子九媽四媽，各到好處。今古奇觀中雖有很平常的小說，（如三孝廉，吳保安，羊角哀諸篇。）比起唐人的散文小說，已大有進步了。唐人的小說，最好的莫如虯髯客傳。但虯髯客傳的是英雄豪傑，容易見長。今古奇觀中大多數的小說，寫的都是瑣細的人情世故，不容易寫得好。唐人的小說大都屬於理想主義。（如虯髯客傳，紅線，聶隱娘諸篇。）今古奇觀中如賣油郎，徐老僕，喬太守，孝女藏兒，便近於寫實主義了。至於由文言的唐人小說，變成白話的今古奇觀，寫物寫情，都更能曲折詳盡，那更是一大進步了。

只可惜白話的短篇小說，發達不久，便中止了。中止的原因，約有兩層。第一，因爲白話的『章回小說』發達了，做小說的人往往把許多短篇略加組織，合成長篇。如儒林外史和品花寶鑑名爲長篇的『章回小說』，其實都是許多短篇湊攏來的。這種雜湊的長篇小說的結果，反阻礙了白話短篇小說的發達了。第二，是因爲明末清初的文人，很做了一些中上的文言短篇小說。如虞初新志，虞初續志，聊齋志異等書裏面，很有幾篇可讀的小說。比較看來，還該把聊齋志異來代表這兩朝的文言小說。聊齋裏面，如續黃粱，胡四相公，青梅，促織，細柳……諸篇，都可稱爲『短篇小說』。聊齋的小說，平心而論，實在高出唐人的小說。蒲松齡雖喜說鬼狐，但他寫鬼狐卻都是人情世故，於理想主義之中，卻帶幾分寫實的性質。這實在是他的長處。只可惜文言不是能寫人情世故的利器。到了後來，那些學聊齋的小說，更不值得提起了。

三　結論

最近世界文學的趨勢，都是由長趨短，由繁多趨簡要。——『簡』與『略』不同，故這句話與上文說『由略而詳』的進步，並無衝突。——詩的一方面，所重的在於『寫情短詩』（Lyrical Poetry），（或譯『抒情詩』。）像 Homer, Milton, Dante 那些幾十萬字的長篇，幾乎沒有人做了；就有人做，（十九世紀尚多此種。）也很少人讀了。戲劇一方面，沙士比亞的戲，有時竟長到五齣二十幕，（此所指乃 Hamlet 也。）後來變到五齣五幕；又漸漸變成三齣三幕；如今最注重的是『獨幕戲』了。小說一方面，自十九世紀中段以來，最通行的是『短篇小說』。長篇小說如 Tolstoy 的『戰爭與和平』，竟是絕無而僅有的了。所以我們簡直可以說，『寫情短詩』，『獨幕劇』『短篇小說』三項，代表世界文學最近的趨向。這種趨向的原因，不止一種。（一）世界的生活競爭一天忙似一天，時間越寶貴了，文學也不能不講究『經濟』；若不經濟，只配給那些吃了飯沒事做的老爺太太們看，不配給那些在社會上做事的人看了。（二）文學自身的進步，與文學的『經濟』有密切關係。斯賓塞說，論文章的方法，千言萬語，只是『經濟』一件事。文學越進步，自然越講求『經濟』的方法。有此兩種原因，所以世界的文學都趨向這三種『最經濟的』體裁。今日中國的文學，最不講『經濟』。那些古文家和那『聊齋濫調』的小說家，只會記『某時到，某地遇，某人作某事』的死賬，毫不懂狀物寫情是全靠瑣屑節目的。那些長篇小說家又只會做那無窮無極九尾龜一類的小說，連體裁布局都不知道，不要說文學的經濟了。若要救這兩種大錯，不可不提倡那最經濟的體裁，——不可不提倡真正的『短篇小說』。

民國七年。

日本近三十年小說之發達

（七年四月十九日在北京大學文科研究所小說研究會講演）

周作人

我們平常對於日本文化，大抵先存一種意見，說他是「模仿」來的。西洋也有人說，「日本文明是支那的女兒」。這話未始無因，却不盡確當。日本的文化，大約可說是「創造的模擬」。這名稱似乎費解；英國人Laurence Bineon 著的亞細亞美術論中有一節論日本美術的話，說得最好，可以抄來做個說明；

『照一方面說，可以說日本凡事都從支那來；但照這樣說，也就可說西洋各國，凡事都從猶太希臘羅馬來。世界上民族，須得有極精微的創造力和感受性，纔能有日本這樣造就。他們的美術，就是竭力模仿支那作品的時候，也仍舊含有一種本來的情味。他們幾百年來，從了支那的規律，却又能造出這許多有生氣多獨創的作品，就可以見他們具有特殊的本色同獨一的柔性（Docility）。如有人說，Ingres 的畫不過是模仿 Raphael 的，果然是淺薄的觀察；現在倘說，日本的美術不過是模仿支那的，也就一樣是淺薄的觀察。』（大西洋月刊一一六之三）

在文學一方面，也是如此。所以從前雖受了中國的影響，但他們的純文學，卻仍有一種特別的精神。如列代的和歌，平安朝（780—1180）的物語，江戶時代（610—1870）的平民文學，——俳句川柳之類，都是極好的例。到了維新以後，西洋思想占了優勢，文學也生了一個極大變化。明治四十五年中，差不多將歐洲文藝復興以來的思想，逐層通過；一直到了現在，就已趕上了現代世界的思潮，在「生活的河」中，一同游泳。從表面上看，也可說是「模仿」西洋；但這話也不盡然。照上面所說，正是創造的模擬。這並不是說，將西洋新思想

和東洋的國粹合起來，算是好；凡是思想，愈有人類的世界的傾向，便愈好。日本新文學便是不求調和，祇去模仿的好；——又不祇模仿思想形式，却將他的精神，傾注在自己心裏，混和了，隨後又傾倒出來；模擬而獨創的好。譬如有兩個人，都看佛經；一個是飽受了人世的憂患的人，看了便受了感化，時常說些人生無常的話，雖然是從佛經上看來，一面却就是他自己實感的話。又一個是富貴的讀書人，也看了一樣的話；可祇是背誦那經上的話。這便是兩樣模擬的分別，也就是有誠意與無誠意的分別。日本文學界，因爲有自覺肯服善，能有誠意的去「模仿」，所以能生出許多獨創的著作，造成二十世紀的新文學。

我們現在略說日本近三十年小說的發達，一面可以證明上文所說的事實；又看他逐漸發達的逕路，同中國新小說界的情形來比較，也是一件頗有益有趣味的事。

一　日本最早的小說，是一種物語類，起於平安時代，去今約有一千年。其中紫式部做的源氏物語五十二帖最有名，鎌倉（十三世紀）室町（十四五六世紀）兩時代，是所謂武士文學的時代，這類小說，變成軍記，多講戰事。到了江戶時代，（十七世紀至十九世紀中）平民文學漸漸興盛，小說又大發達起來。今祇將他們類舉出來，分作下列八種；

一　假字草子　是一種志怪之類。

二　浮世草子　一種社會小說，井原西鶴最有名。

三　實錄物　歷史演義。

四　洒落本　又稱蒟蒻本，多記游廓情事。

五　讀本　又稱教訓讀本。

六　滑稽本

七　人情本

八　草雙紙　有赤本黑本青本黃表紙諸稱；又或合訂，稱名卷物。

這八種都是通俗小說，流行於中等以下的社會。其中雖間有佳作，當得起文學的名稱的東西；大多數都是迎合下層社會心理而作，所以千篇一律，少有特色。著作者的位置也很低，彷彿同畫工或是說書的學樣；他們也自稱戲作者；做書的目的，不過是供娛樂，或當教訓。在當時儒教主義時代，原不當他作文學看待。到了明治初年，這種戲作者還是頗多；他們的意見，也還是如此。所以明治五年（1870）政府對於教導職發下三條教則，——一體敬神愛國之旨；二明天道人道之義；三奉戴皇上，遵守朝旨；——教他們去行的時候，假名垣魯文同條野採菊兩個人代表了小說家，呈遞答文，中有幾處，說得很妙，——

「今以戲作爲業者，僅余等二人，及此他二三子而已。此無他，智識日開月進，故賤稗史之妄語，不復重也。……夫劇作者，本非以示識者，但以導化不識者也。倘猶依然株守，非特將陷於迂遠，流於曖昧；其弊且將引人於過失，故決議爾後當一變從來之作風，謹本教則三條之趣旨，以從事著作。再余等雖屬下劣賤業，唯與歌舞伎作者；稍有差別；乞予鑒察爲幸。」

看這兩節，當時小說界的情形，可想見了，明治維新以後，到了十七八年，國民的思想，都單注在政治同學術一方面，文學一面還未注意。繙譯的外國小說，雖頗流行；多是英國 Lytton 同 Disraeli 的政治小說一類。有幾個自己著作的，如柴東海散史的佳人之奇遇，矢野龍溪的經國美談，末廣鐵腸的雪中梅花間鶯，也都是講政治的。詩歌一面，有坪內天野高田三人譯的春江奇談（Lady of the Lake）坪內逍遙譯的自由太刀餘波切味（Julius Caosar）但也都含有政治的氣味。

二　如上所說，明治初年的小說，就祇是這兩類；——

一　舊小說　是教訓，諷刺，洒落三類；

二新小說　是翻譯的，或擬作的政治小說兩類。

當時有幾個先覺，覺得不大滿足，就發生一種新文學的運動。坪內逍遙首先發起，他根據西洋的學理，做了一部小說神髓指示小說的作法，又自己做了一部小說，名叫一讀三歎當世書生氣質，於明治十九年（1886）先後刊行。這兩種書的出版，可算是日本新小說史上一件大事。因爲以後小說的發達，差不多都從兩部書而起的。

小說神髓分上下兩卷；上卷說小說的原理，下卷教創作的法則。他先說明藝術的意義，隨後斷定小說在藝術中的位置。次述小說的變遷和種類，辨明 Novel 同 Romance 的區別；排斥從前的勸善懲惡說，提倡寫實主義。他說；

「小說之主腦，人情也。世態風俗次之。人情者人間之情態，所謂百八煩惱是也。穿人情之奧，著之於書，此小說家之務也。顧寫人情而徒寫其皮相，亦未得謂之眞小說。……故小說家當如心理學者，以學理爲基本，假作人物；而對於假作人物，亦當視之如世界之生人；若描寫其感情，不當以一己之意匠，逞意造作，唯當以旁觀態度，如實模寫，始爲得之。」

當世書生氣質就是據這理論而作，描寫當時學生生活。雖然文章還沾草雙紙的氣味，但已是破天荒的著作；表面又題文學士春迺家朧也就狠增重小說的價值　。所以長谷川二葉亭作浮雲也借他這春之家的名號來發表，可以想見他當時的勢力了。

二葉亭四迷精通俄國文學，翻譯介紹，狠有功勞。一方面也自創作，浮雲這一篇，寫內海文三失業失戀，煩悶無煩的情狀，比書生氣質更有進步。又創言文一致的體裁，也是一件大事業。但是他志在經世，不以文學家自任，所以著作不多。隔了二十年，纔又作了其面影同平凡兩篇，也都是名作。他因爲受了俄國文字的影響，所以他的著作，是「人生的藝術派」一流；脫去戲作者的游戲態度。也是他的一大特色，狠有影響於後世的。

三　同二葉亭的人生的藝術派相對，有硯友社的「藝術的藝術派」。尾崎紅葉山田美妙等幾個人，發起硯友社，本是一種名士的文會；後來發刊雜志我樂多文庫（我樂多的意義是破舊器具或一切廢物）發表著作，在小說界上，很佔勢力。這一派也依據小說神髓奉寫實主義；但是不重在眞，祇重在美，所以觀察不甚徹透，文章却極優美。紅葉的小說，最有名的是金色夜叉，最好的是多情多恨。

幸田露伴的著作，同紅葉一樣有名，他們的意見，却正相反。一個是主觀的理想派，一個是客觀的寫實派：可是他們的思想，都不徹底。露伴的思想，一種努力，一種是悟道，做的小說，便都表現這兩種思想。何以不徹底呢？因爲他不是從實人生觀察得來，祇從主觀斷定的；所以他小說的有名，大抵還是文章一面居多。

一樣是主觀的傾向，却又與露伴不同的，有北村透谷的文學界一派。露伴的主觀，是主意的，透谷是主情的。露伴於人生問題，不曾切實的感著；透谷感得十分痛切，甚至因此自盡。原來人生的藝術派，由二葉亭從俄國文學紹介進來，不久就被硯友社這一派壓倒；森鷗外從德國留學回去，翻譯外國詩歌小說，又振興起來。明治二十六年（1893）北村透谷等便發起文學界島崎藤村田山花袋也都加入。他們的主張，正同十八世紀末歐洲的傳奇派（Romanticism）一樣，就是破壞因襲，尊重個性，對於從來的信仰道德，都不信任，祇是尋求自己的理想。最初的文學，不過當作娛樂；其次描寫人生，也祇是表面；到了這時，關係的問題，是自己的生活，不是別人的事了。文學與人生兩件事，關聯的愈加密切，這也是新文學發達的一步。

四　中日戰後，國民對於社會的問題，漸漸覺得切緊，硯友社派的人，就發起一種觀念小說，彷彿同露伴的理想小說相類，表示著者對於這件事的觀念。描寫社會上矛盾衝突種種悲劇，却含有一個解決的方法，就是一種附有答案的問題小說。川上眉山的表裏（Uraomote）泉鏡花的夜行巡查最有名。觀念小說大抵是悲劇，再進一步，更求深刻，便變了悲慘小說。廣津柳浪的黑蜥蜴今戶心中（心中卽情死一事中國甚少見）就是這派的代表著作。悲劇小說內容，可分四類，——一殘廢疾病，二變態戀愛，三娼妓生活，四下層社會。硯友社的藝

術派，終於漸漸同人生接近，是極可注意的事。

樋口一葉是硯友社派的女小說家，二十五歲時死了。前後四年，作了十幾篇小說。前期的著作，受著硯友社的影響，也用那一流的寫實法，但是天分極高，所寫的女主人，多是自己化身，所以特別眞摯。後期的著作，如濁江(Nigorie)爭長(Takekurabe)等，尤爲完善，幾乎自成一家。他雖是硯友社派的人，他的小說却是人生派的藝術。有人評他說，「一葉蓋代日本女子，以女子身之悲哀訴諸世間，」狠是確當。但他又能將這悲哀，用客觀態度從容描寫，代爲藝術，更是難及。高山樗牛極贊美他，說「觀察有靈，文字有神，天才至高，超絕一世。」又說，「其來何遲，其去何早。」一葉在明治文學史上好像是一顆大彗星忽然就去了。

五　觀念小說以來，文學漸同社會接觸，但終未十分切實。內田魯庵發表時代精神論，攻擊當時的小說家。他說；——

「今之小說家，身常與社會隔離，故未嘗理解時代之精神。政治宗教學術之社會，致彼等若風馬牛也。……

……我國今日政治宗教倫理上，新舊思想之乖離，非卽預兆將來之一大衝突大破裂乎？日日讀新聞，感興百出，可慨者可恐者，所在多有；與讀維新前後之歷史，有同一之感。轉而繙文藝俱樂部或新小說（案皆雜志名）則天下太平無事，二者相較，宛如隔世。

魯庵便自己做了許多小說，就是社會小說的發端，其中年終念八日最爲有名。中村春雨木下尙江也都做這一類的著作。但是人生問題不曾明白，這社會問題，也就難以解決，所以社會小說不能十分發展，就衰退了。

社會小說之外，有一種家庭小說，也在這時候興起。小說的內容，不必定寫家庭事情，不過是指家庭的讀物：所以在文學上，位置不狠高。這一類著作，大抵講離合悲歡的事，打動人的感情，略含著道德的意義，與教訓小說相差無幾。菊池幽芳同德富蘆花是這派名家。蘆花的不如歸（杜鵑鳥的別名）最爲有名，重版到一百多次，雖也祇是一種傷感的通俗文學，但態度狠是眞摯，所以特有可取。蘆花後來忽然悟徹，到俄國訪了

Tolsti 回來，退往鄉村，也學他躬耕去了。

六　上來所說硯友社寫實派，與了悲慘小說以來，漸同現實生活接近，祇是柳浪以後專做新聞小說，這一面漸荒廢了。小栗風葉接著興起，其初模仿紅葉隨後漸漸的轉變，脫離了硯友社道德善惡的見解，祇將實在人生模寫出來，便已滿足。這描寫醜惡一件事，已經大有自然主義的風氣。但是他雖有此意氣，還未十分受著科學精神的影響，所以根基不大確實。到小杉天外作流行歌（1899）始是有意識的模仿 Zola，用科學的態度，將人當作一個生物來描寫他。他又從性欲一面，觀察戀愛，描寫他生理的緣因，都是一種進步。但流行歌序中，又如是說；

「自然但爲自然而已，不善不惡，不美不醜，唯或一時代或一國家之或一人，取自然之一角，以意稱之曰善曰惡，曰義曰醜而已。

讀者之感動與否，於詩人無預也。詩人唯如實描寫其空想之物而已，如畫家作肖像時，謂君鼻稍高，以鉋加面，可乎？」

照上文第二節看來，他的自然主義，也還缺根本的自覺。第二年永井荷風作地獄之花又進了一步。他序中說；——

「人類之一面，確猶不免爲獸性。此其由於肉體上生理之誘惑歟？抑由於自動物進化之祖先之遺傳歟？……

……余今所欲爲者，卽觀察此由遺傳與境遇而生之放縱強暴之事實，毫無忌諱，而細寫之也。」

荷風深通法國文學，他的主張，就從 Zola 實驗小說論而來。天外描寫黑暗，有點好奇心在內，荷風祇認定人間確有獸性，要寫人生，自不能不寫這黑暗。這是二人不同的點，也就是二人優劣的點。

七　自然派小說的興盛，在日俄戰爭以後。前後共有七年（1906—1912）。其先有三個前驅，就是國木田獨步島崎藤村同田山花袋。

國木田獨步同一葉一樣，也是一個天才。他先時而生，他的名作獨步集在明治三十四年（1901）時，早已出版。待到自然主義大盛，識得他的才能的時候，也就死了。藤村本是抒情派詩人，花袋出自文學界，都從主觀轉入客觀。三十七年花袋作露骨的描寫一文，島村抱月長谷川天溪諸批評家，也極力提倡。外國自然派文學，經二葉亭鷗外抱月昇曙夢馬場孤蝶上田敏等翻譯紹介，也興盛起來。自然主義漸佔勢力，到了藤村的破我（三十九年）花袋的蒲團（四十年出版蒲團就是棉被）出現，可算是極盛時代。

此後五六年間，作家輩出，最有名的是，——

德田秋聲　代表著作——爛

正宗白鳥　何往

眞山青果　南小泉村

岩野泡鳴　耽溺

近松秋江　故婦

中村星湖　星湖集

總而言之，日本自然派小說，直接從法國Zola與Maupassant一派而來，所以這幾重特色；——一重客觀不重主觀，二尙眞不尙美，三主平凡不主奇異，也都相同。但雖是模仿，仍然自有本色，所以可貴。祇是唯物主義的決定論（Determinism），帶有厭世的傾向，往往引人入於絕望；所以有人感著不滿，有一種反動起來。這也是文藝上的一派，別有他的主張。至於那罵自然派小說不道德，「要壞亂風俗」的頑固派，原是一種成見，並不從思想上來。當然不必論的。

八　這非自然主義的文學中，最有名的，是夏目漱石。他本是東京大學教授，後來辭職，進了朝日新聞社，專作評論小說。他所主張的，是所謂「低徊趣味」，又稱「有餘裕的文學」。當初他同正岡子規高濱虛子

等改革俳句，發刊一種雜志，名子就叫鳥名的子規（Hototogis'）。他最初做的小說我是貓就載在這種雜志上面。是中學教師家裏的一隻貓，記他自己的經歷見聞，狠是詼諧，自有一種風趣。高濱虛子做了一部短篇集，名曰鷄頭（卽是雞冠花）漱石作序，中間說；

「餘裕的小說，卽如名字所示，非急迫的小說也。避非常一字之小說也。日用衣服之小說也。如借用近來流行之文句，卽或人所謂觸著不觸著之中，不觸著的小說也。……或人以爲不觸著者，卽非小說；余今故明定不觸著的小說之範圍，以爲不觸著的小說，不特與觸著的小說，同有存在之權利，且亦能收同等之成功，……世界廣矣。此廣闊世界之中，起居之法，種種不同。隨緣臨機，樂此種種起居，卽餘裕也。或觀察之，亦餘裕也。或玩味之，亦餘裕也。

自然派說，凡小說須觸著人生；漱石說，不觸著的，也是小說，也一樣是文學。倂且又何必那樣急迫，我們也可以緩緩的，從從容容的賞玩人生。譬如走路，自然派是急忙奔走；我們就緩步逍遙，同公園散步一般，也未始不可，這就是餘裕派的意思同由來。漱石在貓之後，作虞美人草也是這一派的餘裕文學。晚年作門和行人等，已多客觀的傾向。描寫心理，最是深透。但是他的文章，多用說明敍述，不用印象描寫；至於構造文辭，均極完美，也與自然派不同，獨成一家；不愧爲明治時代一個散文大家。

森鷗外本是醫學博士，兼文學博士，充軍醫總監，現任博物館長，翻譯以外，多有創作。他近來的主張，是遺興文學。短篇小說游戲（Asobi）的裏面說；

「這個漢子就是著作的時候，也同小孩子游戲時一樣的心情。這並不是說，他就一點沒有苦處。無論什麼游戲，都須得超過障礙。他也曉得藝術不是玩耍；也自覺得倘將自己用的傢伙，交與眞的巨匠大家，也可造成震動世界的作品。但是雖然自覺，却總存著游戲的心情。……總之在木村無論做什麼事，都是一種游戲。」

這幾句話，狠可見他的態度，他是理知的人，所以對於凡事，都是這一副消極的態度，沒有興奮的時候，頗有現代虛無思想傾向。所以他的著作，也多不觸著人生。遣興主義，名稱雖然不同，到底也是低徊趣味一流，稱作餘裕派，也沒什麼不可。

九　自然主義是一種科學的文學，專用客觀，描寫人生，主張無技巧無解決。人世無論如何惡濁，祇是事實如此，奈何他不得；單把這實情寫出來，就滿足了。但這冷酷的態度，終不能令人滿足；所以一方面又起反動，普通稱作新主觀主義。其中約可分作兩種：

一是享樂主義。片上天弦論明治四十四年文壇情狀，有這一節，說得明白；

「一二年來，對於自然派靜觀實寫之態度表示不滿，見於著作者，所在多有。自然派欲保存人生之經驗；此派之人，則欲注油於生命之火，嘗盡本生之味，彼不以記錄生活之歷史爲足而欲自造生活之歷史。其所欲者，不在生之觀照，而在生之享樂；不僅在藝術之製作，而欲以己之生活，造成藝術品也。」

此派中永井荷風最有名。他本是純粹的自然派，後來對於現代文明，深感不滿，便變了一種消極的享樂主義，所作長篇小說冷笑是他的代表著作。谷崎潤一郎是東京大學出身，也同荷風一派，更帶點頽廢派氣息。刺青惡魔等，都是名篇，可以看出他的特色。

一是理想主義。自然派文學，描寫人生，並無解決，所以時常引人到絕望裏去。現在卻肯定人生，定下理想，要靠自由意志，去改造生活；這就暫稱作理想主義。法國 Borgson 創造的進化說，Rolland 的至勇主義，俄國 Tolstoj 的人道主義，同英美詩人 Blake 與 Whitman 的思想，這時也都極盛行。明治四十二年，武者小路實篤等一羣青年文士，發刊雜志白樺提倡這派新文學。到大正三四年時（1919—13），勢力漸盛，如今白樺派幾乎成了文壇的中心。武者小路以外，有長與善郎里見弴志賀直哉等，也都有名。

早稻田大學，自從出了島村抱月相馬御風片上天弦等以後，文學上狠有勢力。隨後新進文士，也出了不

少。中村星湖離了客觀的自然主義，提倡問題小說，與起主張本位的藝術。相馬泰三著作，帶著唯美的傾向。谷崎精二是潤一郎的兄弟，却是人道主義的作家；有短篇集生與死之愛可以見他的思想一斑。

十　以上所說，是日本近三十年來小說變遷的大概。因爲時間局促，說得甚是粗淺。好在文科加了日本文，希望將來可以直接研究，這篇不過當一個 Index罷了。

講到中國近來新小說的發達，與日本比較，可以看出幾處異同，狠有研究的價值。中國以前作小說，本也是一種「下劣賤業」，向來沒人看重。到了庚子——十九世紀的末一年——以後，清議新民各報出來，梁任公纔講起小說與羣治之關係隨後刊行新小說這可算是一大改革運動，恰與明治初年的情形相似。即如佳人之奇遇經國美談諸書，俱在那時譯出，登在清議報上。新小說中梁任公自作的新中國未來記也是政治小說。

又一方面，從舊小說出來的諷刺小說，也發達起來。從官場現形記起，經過了怪現狀老殘游記到現在的廣陵潮留東外史著作不可謂不多，可祇全是一套板。形式結構上，多是冗長散漫，思想上又沒有一定的人生觀，祇是「隨意言之」。問他著書本意，不是教訓，便是諷刺嘲駡誣衊。講到底，還祇是「戲作者」的態度，好比日本假名垣魯文的一流。所以我還把他放在舊小說項下，因爲他總是舊思想，舊形式。即如他還用說書的章回體，對偶的題目，這就是一種極大的束縛。章回要限定篇幅，題目須新課一樣的配合，抒寫就不能自然滿足。即使寫得極好如紅樓夢也祇可承認她是舊小說的佳作，不是我們現在所需要的新文學。他在中國小說發達史上，原佔著重要的位置，但是他不能用歷史的力來壓服我們。新小說與舊小說的區別，思想果然重要，形色也甚重要。舊小說的不自由的形式，一定裝不下新思想；正同舊詩舊詞舊曲的形式，裝不下詩的新思想一樣。

現代的中國小說，還是多用舊形式者，就是作者對於文學和人生，還是舊思想；同舊形式，不相抵觸的緣故。作者對於小說，不是當他作閒書，便當作教訓諷刺的器具，報私怨的傢伙。至於對著人生這個問題，大抵毫無意見，或未曾想到。所以做來做去，仍在這舊圈子裏轉；好的學了點儒林外史；壞的就像了野叟曝言。此外

還有玉梨魂派的鴛鴦胡蝶體，聊齋派的某生者體，那可更古舊得利害，好像跳出在現代的空氣以外，且可不必論也。

中國講新小說也二十多年了，算起來却毫無成績，這是什麼理由呢。據我說來，就祇在中國人不肯模仿不會模仿。因爲這個緣故，所以舊派小說，還出幾種；新文學的小說就一本也沒有。創作一面，姑且不論罷；即如翻譯，也是如此。除却一二種摘譯的小仲馬茶花女遺事託爾斯泰心獄外，別無世界名著。其次司各得迭更司還多，接下去便是高能達利哈葛得白髭拜無名氏諸作了。言宗著作，果然沒有什麼可模仿，也決沒人去模仿他；因爲譯者本來也不是佩服他的長處；所以譯他。所以譯這本書者，便因爲他有我的長處，因爲他像我的緣故。所以司各得小說之可譯可讀者，就因爲他像史漢的緣故；正與將赫肯黎天演論比周秦諸子，同一道理。大家都存著這樣一個心思，所以凡事都改革不完成。不肯自己去學人，祇願別人來像我。即使勉強去學。也仍是打定老主意，以「中學爲體，西學爲用。」學了一點，便古今中外，扯作一團，來作他傳奇主義的聊齋；自然主義的子不語：這是不肯模仿不會模仿的必然的結果了。

我們要想救這弊病，須得擺脫歷史的因襲思想。眞心的先去模仿別人。隨後自能從模仿中，蛻化出獨創的文學來，日本就是個榜樣。照上文所說，中國現時小說情形，彷彿明治十七八年時的樣子；所以目下切要辦法，也便是提倡翻譯及研究外國著作。但其先又須說明小說的意義，方纔免得誤會，被一般人拉去歸入子部雜家，或併入精忠岳傳一類閒書——總而言之，中國要新小說發達，須得從頭做起；目下所缺第一切要的書，就是一部講小說是什麼東西的小說神髓。

談新詩

——八年來一件大事——

胡 適

一

民國六年（一九一七）一月一日，新青年第二卷第五號出版，裏面有我的朋友高一涵的一篇文章，題目是『一九一七年預想之革命』。他預想從那一年起中國應該有兩種革命：(一)於政治上應揭破賢人政治之眞相，(二)於教育上應打消孔教爲修身大本之憲條。高君的預言，不幸到今日還不曾實現。『賢人政治』的迷夢總算打破了一點，但是打破他的，並不是高君所希望的『立於萬民之後，破除自由之阻力，鼓舞自動之機能』的民治國家，乃是一種更壞更腐敗更黑暗的武人政治。至於孔教爲修身大本的憲法，依現今的思想趨勢看來，這個當然不能成立；但是安福部的參議院已通過這種議案了，今年雙十節的前八日北京還要演出一齣徐世昌親自祀孔的好戲！

但是同一號的新青年裏，還有一篇文章，叫做『文學改良芻議』，是新文學運動的第一次宣言書。新青年的第二卷第六號接着發表了陳獨秀君的『文學革命論』。後來七年四月裏又有一篇『建設的文學革命論』。這一種文學革命的運動，在我的朋友高君做那篇『一九一七年預想之革命』時雖然還沒有響動，但是自從一九一七年一月以來，這種革命——多謝反對黨送登廣告的影響——居然可算是傳播得很遠了。文學革命的目的是要替中國創造一種『國語的文學』——活的文學。這兩年來的成績，國語的散文是已過了辯論的時期，到了多數

人實行的時期了。只有國語的韻文——所謂『新詩』——還脫不了許多人的懷疑。但是現在做新詩的人也就不少了。報紙上所載的，自北京到廣州，自上海到成都，多有新詩出現。

這種文學革命預算是辛亥大革命以來的一件大事。現在星期評論出這個雙十節的紀念號，要我做一萬字的文章，我想，與其枉費筆墨去談這八年來的無謂政治，倒不如讓我來談談這些比較有趣味的新詩罷。

二

我常說，文學革命的運動，不論古今中外，大概都是從『文的形式』一方面下手，大概都是先要求語言文字文體等方面的大解放。歐洲三百年前各國國語的文學起來代替拉丁文學時，是語言文字的大解放；十八十九世紀法國囂俄英國華次活（Wordsworth）等人所提倡的文學改革，是詩的語言文字的解放；近幾十年來西洋詩界的革命，是語言文字和文體的解放。這一次中國文學的革命運動，也是先要求語言文字和文體的解放。新文學的語言是白話的，新文學的文體是自由的，是不拘格律的。初看起來，這都是『文的形式』一方面的問題，算不得重要。却不知道形式和內容有密切的關係。形式上的束縛，使精神不能自由發展，使良好的內容不能充分表現。若想有一種新內容和新精神，不能不先打破那些束縛精神的枷鎖鐐銬。因此，中國近年的新詩運動可算得是一種『詩體的大解放』。因爲有了這一層詩體的解放，所以豐富的材料，精密的觀察，高深的理想，複雜的感情，方才能跑到詩裏去。五七言八句的律詩決不能容豐富的材料，二十八字的絕句決不能寫精密的觀察，長短一定的七言五言決不能委婉達出高深的理想與複雜的感情。

最明顯的例就是周作人君的小河長詩。（新青年六卷二號。）這首詩是新詩中的第一首傑作，但是那樣細密的觀察，那樣曲折的理想，決不是那舊式的詩體詞調所能達得出的。周君的詩太長了，不便引證，我且舉我自己的一首詩作例：

應該

他也許愛我，——也許還愛我，

但他總勸我莫再愛他。

他常常怪我；

這一天，他眼淚汪汪的望着我，

說道：『你如何還想着我？

想着我，你又如何能對他？

你要是當眞愛我，

你應該把愛我的心愛他，

你應該把待我的情待他。』

…………………………

他的話句句都不錯，——

上帝幫我！

我『應該』這樣做！（嘗試集二，五六。）

這首詩的意思神情都是舊體詩所達不出的。別的不消說，單說『他也許愛我，——也許還愛我』這十個字的幾層意思，可是舊體詩能表得出的嗎？

再舉康白情君的窗外：

窗外的閒月，

緊戀着窗內蜜也似的相思。

相思都惱了，
他還涎着臉兒在牆上相窺。
回頭月也惱了，
一抽身兒就沒了。
月倒沒了，
相思倒覺着捨不得了。（新潮一，四。）

這個意思，若用舊詩體，一定不能說得如此細膩。

就是寫景的詩，也須有解放了的詩體，方才可以有寫實的描畫。例如杜甫詩『江天漠漠烏飛去』，何嘗不好？但他爲律詩所限，必須對上一句『風雨時時龍一吟』，就壞了。簡單的風景，如『高臺芳樹，飛燕蹴紅英，舞困榆錢自落』之類，還可用舊詩體描寫。稍微複雜細密一點，舊詩就不夠用了。如傅斯年君的深秋永定門晚景中的一段：（新潮一，二。）

……那樹邊，地邊，天邊，
如雲，如水，如烟，
望不斷，——一線。
忽地裏撲喇喇一響。
一個野鴨飛去水塘，
彷彿像大車音浪，漫漫的工——東——噹。
又有種說不出的聲息，若續若不響。

這一段的第六行，若不用有標點符號的新體，決做不到這種完全寫實的地步。又如俞平伯君的春水船中的一

段：（冬夜一，四。）

……對面來個縴人，
拉着個單桅的船徐徐移去。
雙櫓插在舷脣，
皺面開紋，
活活水流不住。
船頭晒着破網。
漁人坐在板上，
把刀劈竹拍拍的響。
船口立個小孩，又憨又蠢，
不知爲什麼？
笑迷迷痴看那黃波浪。……

這種樸素眞實的寫景詩乃是詩體解放後最足使人樂觀的一種現象。

以上舉的幾個例，都可以表示詩體解放後詩的內容之進步。我們若用歷史進化的眼光來看中國詩的變遷，方可看出自三百篇到現在，詩的進化沒有一回不是跟着詩體的進化來的。三百篇中雖然也有幾篇組織很好的詩如『氓之蚩蚩』『七月流火』之類；又有幾篇很好的長短句，如『坎坎發檀兮』『園有桃』之類；但是三百篇究竟還不曾完全脫去『風謠體』(Ballad)的簡單組織，直到南方的騷賦文學發生，方才有偉大的長篇韻文。這是一次解放。但是騷賦體用兮些等字煞尾，停頓太多又太長，太不自然了。故漢以後的五七言古詩删除沒有意思的煞尾字，變成貫串篇章，便更自然了。若不經過這一變，決不能產生焦仲卿妻木蘭辭一類的詩。這是二次

解放。五七言成爲正宗詩體以後，最大的解放莫如從詩變爲詞。五七言詩是不合語言之自然的，因爲我們說話決不能句句是五字或七字。詩變爲詞，只是從整齊句法變爲比較自然的參差句法。唐五代的小詞雖然格調很嚴格，已比五七言詩自然的多了。如李後主的『剪不斷理還亂，是離愁，別有一般滋味在心頭。』這已不是詩體所能做得到的了。試看晁補之的驀山溪：

……愁來不醉，不醉奈愁何？
汝南周，東陽沈，
勸我如何醉？

這種曲折的神氣，決不是五七言詩能寫得出的。又如辛稼軒的水龍吟：

……落日樓頭，斷鴻聲裏，江南游子，
把吳鈎看了，闌干拍遍，
無人會，登臨意。

這種語氣也決不是五七言的詩體能做得出的。這是二次解放。宋以後，詞變爲曲，曲又經過幾多變化，根本上看來，只是逐漸刪除詞體裏所剩下的許多束縛自由的限制，又加上詞體所缺少的一些東西如襯字套數之類。但是詞曲無論如何解放，終究有一個根本的大拘束；詞曲的發生是和音樂合併的，後來雖有可歌的詞，不必歌的曲，但是始終不能脫離『調子』而獨立，始終不能完全打破詞調曲譜的限制。直到近來的新詩發生，不但打破五言七言的詩體，並且推翻詞調曲譜的種種束縛；不拘格律，不拘平仄，不拘長短；有什麼題目，做什麼詩；詩該怎樣做，就怎樣做。這是第四次的詩體大解放。這種解放，初看去似乎很激烈，其實只是三百篇以來的自然趨勢。自然趨勢逐漸實現，不用有意的鼓吹去促進他，那便是自然進化。自然趨勢有時被人類的習慣性守舊性所阻礙，到了該實現的時候均不實現，必須用有意的鼓吹去促進他的實現，那便是革命了。一切文物制度的

變化，都是如此的。

三

上文我說新體詩是中國詩自然趨勢所必至的，不過加上了一種有意的鼓吹，使他於短時期內猝然實現，故表面上有詩界革命的神氣。這種議論很可以從現有的新體詩裏尋出許多證據。我所知道的『新詩人』，除了會稽周氏弟兄之外，大都是從舊式詩，詞，曲裏脫胎出來的。沈尹默君初作的新詩是從古樂府化出來的。例如他的人力車夫（新青年四，一。）

日光淡淡，白雲悠悠，

風吹薄冰，河水不流。

出門去，雇人力車。街上行人，往來很多；車馬紛紛，不知幹些甚麼。

人力車上人，個個穿棉衣，個個袖手坐，還覺風吹來，身上冷不過。

車夫單衣已破，他却汗珠兒顆顆往下墮。

稍讀古詩的人都能看出這首詩是得力於『孤兒行』一類的古樂府的。我自己的新詩，詞調很多，這是不用諱飾的。例如前年做的鴿子：（嘗試集二，二七。）

雲淡天高，好一片晚秋天氣！

有一羣鴿子，在空中遊戲。

看他們三三兩兩，

迴環來往，

夷猶如意，——

忽地裏，翻身映日，白羽襯青天，十分鮮麗！

就是今年做詩，也還有帶着詞調的。例如送任叔永回四川的第二段：

你還記得，我們暫別又相逢，正是赫貞春好？
記得江樓同遠眺，雲影渡江來，驚起江頭鷗鳥？
記得江邊石上，同坐看潮回，浪聲遮斷人笑？
記得那回同訪友，日暗風橫，林裏陪他聽松嘯？

懂得詞的人，一定可以看出這四長句用的是四種詞調裏的句法，這首詩的第三段便不同了：

這回久別再相逢，便又送你歸去，未免太匆匆！
多虧得天意多留你兩日，使我做得詩成相送。
萬一這首詩趕得上遠行人，
多替我說聲『老任珍重珍重！』

這一段便是純粹新體詩。此外新潮社的幾個新詩人，——傅斯年俞平伯康白情——也都是從詞曲裏變化出來的，故他們初做的新詩都帶着詞或曲的意味音節。此外各報所載的新詩，也很多帶着詞調的。例太多了，我不能遍舉，且引最近一期的少年中國（第二期）裏周無君的過印度洋：

圓天蓋着大海，黑水托着孤舟。
也看不見山，那天邊只有雲頭。
也看不見樹，那水上只有海鷗。
那裏是非洲？那裏是歐洲？
我美麗親愛的故鄉却在腦後！

怕回頭，怕回頭，

一陣大風，雪浪上船頭，

颼颼，吹散一天雲霧一天愁。

這首詩很可表示這一半詞一半曲的過渡時代了。

四

我現在且談新體詩的音節。

現在攻擊新詩的人，多說新詩沒有音節。不幸有一些做新詩的人也以為新詩可以不注意音節。這都是錯的。攻擊新詩的人，他們自己不懂得「音節」是什麼，以為句脚有韻，句裏有「平平仄仄」「仄仄平平」的調子，就是有音節了。中國字的收聲不是韻母，（所謂陰聲）便是鼻音，（所謂陽聲）除了廣州入聲之外，從沒有用他種聲母收聲的。因此，中國的韻最寬。句尾用韻眞是極容易的事，所以古人有「押韻便是」的挖苦話。押韻乃是音節上最不重要的一件事。至於句中的平仄，也不重要。古詩「相去日已遠，衣帶日已緩。浮雲蔽白日，游子不顧返，」音節何等響亮？但是用平仄寫出來便不能讀了。

平仄仄仄仄；平仄仄仄仄。

平平仄仄仄，平仄仄仄仄。

又如陸放翁：

我生不逢柏梁建章之宮殿，安得峨冠侍游宴？

頭上十一個字是「仄平仄平仄平仄平平平仄，」讀起來何以覺得音節很好呢？這是因為一來這一句的自然語氣是一氣貫注下來的；二來呢，因為這十一個字裏面，逢宮疊韻，梁章疊韻，不柏雙聲，建宮雙聲，故更覺得音

節和諧了。

詩的音節全靠兩個重要分子：一是語氣的自然節奏，二是每句內部所用字的自然和諧。至於句末的韻脚，句中的平仄，都是不重要的事。語氣自然。用字和諧，就是句末無韻也不要緊。例如上文引晁補之的詞：『愁來不醉，不醉奈愁何？汝南周，東陽沈，勸我如何醉？』這二十個字，語氣又曲折，又貫串，故雖隔開五個『小頓』方才用韻，讀的人毫不覺得。

新體詩中也有用舊體詩詞的音節方法來做的，最有功效的例是沈尹默君的三絃：（新青年五，二。）

> 中午時候，火一樣的太陽，沒法去遮闌，讓他直晒長街上。靜悄悄少人行路；祇有悠悠風來，吹動路旁楊樹。
>
> 誰家破大門裏，半院子綠茸茸細草，都浮着閃閃的金光。旁邊有一段低低的土牆，擋住了個彈三絃的人，却不能隔斷那三絃鼓盪的聲浪。
>
> 門外坐着一個穿破衣裳的老年人，雙手抱着頭，他不聲不響。

這首詩從見解意境上和音節上看來，都可算是新詩中一首最完全的詩。看他第二段『旁邊』以下一長句中，旁邊是雙聲；有一是雙聲；段，低，低，的，土，擋，彈，的，斷，盪，的，十一個都是雙聲。這十一個字都是『端透定』（D，T）的字，模寫三絃的聲響，又把『擋』『彈』『斷』『盪』四個陽聲的字和七個陰聲的雙聲字（段，低，低，的，土，的，的，）參錯夾用，更顯出三絃的抑揚頓挫。蘇東坡把韓退之聽琴詩改為送彈琵琶的的詞。開端是『呢呢兒女語，燈火夜微明，恩寃爾汝來去，彈指淚和聲。』他頭上連用五個極短促的陰聲字，接着用一個陽聲的『燈』字，下面『恩寃爾汝』之後，又用一個陽聲的『彈』字，也是用同樣的方法。

吾自己也常用雙聲疊韻的法子來幫助音節的和諧。例如一顆星兒一首（嘗試集二，五八。）

> 我喜歡你這顆頂大的星兒，

可惜我叫不出你的名字。

平日月明時，

月光遮盡了滿天星，總不能遮住你。

今天風雨後，悶沉沉的天氣，

我望遍天邊，尋不見一點半點光明。

回轉頭來，

只有你在那楊柳高頭依舊亮晶晶地。

這首詩『氣』字一韻以後，隔開三十三個字方才有韻，讀的時候全靠『遍，天，邊，見，點，半，點。』一組疊韻字（遍，邊，半，明，又是雙聲字，）和『有，柳，頭，舊，』一組疊韻字夾在中間，故不覺得『氣』『地』兩韻隔開那麼遠。

這種音節方法，是舊詩音節的精采，（參看清代周春的『杜詩雙聲疊韻譜』。）能夠容納在新詩裏，固然也是好事。但是這是新舊過渡時代的一種有趣味的研究，並不是新詩音節的全部。新詩大多數的趨勢，依我們看來，是朝着一個公共方向走的。那個方向便是『自然的音節』。

自然的音節是不容易解說明白的。我且分兩層說：

第一，先說『節』——就是詩句裏面的頓挫段落。舊體的五七言詩兩個字為一『節』的。隨便舉例如下：

風綻—雨肥—梅（兩節半）

江間—波浪—兼天—湧（三節半）

王郎—酒酣—拔劍—斫地—歌—莫哀（五節半）

我生—不逢—柏梁—建章—之—宮殿（五節半）

又—不得—身在—滎陽—京索—間（四節外兩個破節）

終—不似—一朵—釵頭—顫裊—向人—欹側（六節半）

新體詩句子的長短，是無定的；就是句裏的節奏，也是依着意義的自然區分與文法的自然區分來分析的。白話裏的多音字比文言多得多，並且不止兩個字的聯合，故往往有三個字爲一節，或四五個字爲一節的。例如：

萬一—這首詩—趕得上—遠行人。

門外—坐着—一個—穿破衣裳的—老年人。

雙手—抱着頭—他—不聲—不響。

旁邊—有一段—低低的—土牆—擋住了個—彈三絃的人。

這一天—他—眼淚汪汪的—望着我—說道—你如何—還想着我？想着我—你又如何—能對他？

第二，再說『音』，——就是詩的聲調。新詩的聲調有兩個要件：一是平仄要自然，二是用韻要自然。白話裏的平仄，與詩韻裏的平仄有許多大不相同的地方。同一個字，單獨用來是仄聲，若同別的字連用，成爲別的字的一部分，就成了很輕的平聲了。例如『的』字，『了』字，都是仄聲字，在『掃雪的人』和『掃淨了東邊』裏，便不成仄聲了。我們檢直可以說，白話詩裏只有輕重高下，沒有嚴格的平仄。例如周作人君的兩個掃雪的人（新青年六，三）的兩行：

祝福你掃雪的人！

我從清早起，在雪地裏行走，不得不謝謝你。

『祝福你掃雪的人』上六個字都是仄聲，但是讀起來自然有個輕重高下，『不得不謝謝你』六個字又都是仄聲，但是讀起來也有個輕重高下。又如同一首詩裏的『一面儘掃，一面儘下』八個字都是仄聲，但讀起來不但不拗口，並且有一種自然的音調。白話詩的聲調不在平仄的調劑得宜，全靠這種自然的輕重高下。

至於用韻一層，新詩有三種自由：第一，用現代的韻，不拘古韻，更不拘平仄韻。第二，平仄可以互相押韻，這是詞曲通用的例，不單是新詩如此。第三，有韻固然好，沒有韻也不妨。新詩的聲調既在骨子裏，——在自然的輕重高下，在語氣的自然區分——故有無韻脚都不成問題。例如周作人君的小河雖然無韻，但是讀起來自然有很好的聲調，不覺得是一首無韻詩。我且舉一段如下：

……小河的水是我的好朋友，
他曾經穩穩的流過我面前，
我對他點頭，他對我微笑，
我願他能夠放出了石堰，
仍然穩穩的流着，
向我們微笑……

又如周君的兩個掃雪的人中一段：

……一面盡掃，一面盡下：
掃淨了東邊，又下滿了西邊；
掃開了高地，又填平了窪地。

這是用內部詞句的組織來幫助音節，故讀時不覺得是無韻詩。

內部的組織，——層次，條理，排比，章法，句法，——乃是音節的最重要方法。我的朋友任叔永說，『自然二字也要點研究』。研究并不是叫我們去講究那些『蜂腰』『鶴膝』『合掌』等等玩意兒，乃是要我們研究內部的詞句應該如何組織安排，方才可以發生和諧的自然音節。我且舉康白情君的送客黃浦一章（草兒在前集一，一二）作例：

送客黃浦，
我們都攀着纜，——風吹着我們的衣裳——
站在沒遮闌的船樓邊上。
看看涼月麗空，
才顯出淡妝的世界。
我想世界上只有光。
只有花，
只有愛！
我們都談着，——
談到日本二十年來的戲劇，
也談到『日本的光，的花，的愛』的須磨子。
我們都相互的看着。
只是壽昌有所思，
他不會看着我，
他不會看着別的那一個。
這中間充滿了別意，
但我們只是初次相見。

五

我這篇隨便的詩談做得太長了，我且略談『新詩的方法』作一個總結的收場。

有許多人曾問我做新詩的方法，我說，做新詩的方法根本上就是做一切詩的方法；新詩除了『新體的解放』一項之外，別無他種特別的做法。

這話說得太攏統了。聽的人自然又問，那麼做一切詩的方法究竟是怎樣呢？

我說，詩須要用具體的做法，不可用抽象的說法。凡是好詩，都是具體的；越偏向具體的，越有詩意詩味。凡是好詩，都能使我們腦子裏發生一種——或許多種——明顯逼人的影像。這便是詩的具體性。

李義山詩『歷覽前賢國與家，成由勤儉敗由奢，』這不成詩。為什麼呢？因為他用的是幾個抽象的名詞，不能引起什麼明瞭濃麗的影像。

『綠垂紅折筍，風綻雨肥梅』是詩。『芹泥垂燕嘴，蕊粉上蜂鬚』是詩。『四更山吐月，殘夜水明樓』是詩。為什麼呢？因為他們都能引起鮮明撲人的影像。

『五月榴花照眼明』是何等具體的寫法！

『雞聲茅店月，人跡板橋霜』是何等具體的寫法！

『枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，——斷腸人在天涯！』這首小曲裏有十個影像連成一串，並作一片蕭瑟的空氣，這是何等具體的寫法！

以上舉的例都是眼睛裏起的影像，還有引起聽官裏的明瞭感覺的。例如上文引的『呢呢兒女語，燈火夜微明，恩冤爾汝來去，彈指淚和聲，』是何等具體的寫法！

還有能引起讀者渾身的感覺的。例如姜白石詞，『暝入西山，漸喚我一葉夷猶乘興。』這裏面『一葉夷猶』四個合口的雙聲字，讀的時候便我們覺得身在小舟裏，在鏡平的湖水上盪來盪去。這是何等具體的寫法！

再進一步說，凡是抽象的材料，格外應該用具體的寫法。看詩經的伐檀：

坎坎伐檀兮，置之河之干兮，
河水淸且漣猗，——
不稼不穡，胡取禾三百廛兮！
不狩不獵，胡瞻爾庭有縣貆兮！

社會不平等是一個抽象的題目，你看他却用如此具體的寫法。

又如杜甫的石壕吏，寫一天晚上一個遠行客人在一個人家寄宿，偷聽得一個捉差的公人同一個老太婆的談話。寥寥一百二十個字，把那個時代的徵兵制度，戰禍，民生痛苦，種種抽象的材料，都一齊描寫出來了。這是何等具體的寫法！

再看白樂天的新樂府，那幾篇好的——如『折臂翁』，『賣炭翁』，『上陽宮人』，——都是具體的寫法。那幾篇抽象的議論！如『七德舞』，『司天臺』，『采詩官』，——便不成詩了。

舊詩如此，新詩也如此。

現在報上登的許多新體詩，很多不滿人意的。我仔細研究起來，那些不滿人意的詩犯的都是一個大毛病，——抽象的題目用抽象的寫法。

那些我不認得的詩人做的詩，我不便亂批評。我且舉一個朋友的詩做例。傅斯年君在新潮四號裏做了一篇散文，叫做一段瘋話，結尾兩行說道：

我們最當敬重的是瘋子，最當親愛的是孩子。瘋子是我們的老師，孩子是我們的朋友。我們帶着孩子，跟着瘋子走，走向光明去。

有一個人在北京晨報裏投稿，說傅君最後的十六個字是詩不是文。後來新潮五號裏傅君有一首前倨後恭的詩，——一首很長的詩。我看了說，這是文，不是詩。

何以前面的文是詩，後面的詩反是文呢？因爲前面那十六個字是具體的寫法，後面的長詩是抽象的題目用抽象的寫法。我且抄那詩中的一段，就可明白了：

倨也不由他，恭也不由他！——
你還報他。
向你倨，你也不削一塊肉；向你恭，你也不長一塊肉。
況且終竟他要向你變的，理他呢！

這種抽象的議論是不會成爲好詩的。

再舉一個例。新青年六卷四號裏面沈尹默君的兩首詩。一首是赤裸裸：

人到世間來，本來是赤裸裸，
本來沒污濁，却被衣服重重的裹着，這是爲什麼？
難道清白的身不好見人嗎？那污濁的，裹着衣服，就算免了恥辱嗎？

他本想用具體的比喻來攻擊那些作僞的禮教，不料結果還是一篇抽象的議論，故不成爲好詩。還有一首生機：

刮了兩日風，又下幾陣雪。
山桃雖是開着，却凍壞了夾竹桃的葉。
地上的嫩紅芽，更殭了發不出。
人人說天氣這般冷，
草木的生機恐怕都被摧折；
誰知道那路旁的細柳條，
他們暗地裏却一齊換了顏色！

這種樂觀，是一個很抽象的題目，他却用最具體的寫法，故是一首好詩。

我們徽州俗話說人自己稱贊自己的是『戲臺裏喝采』。我這篇談新詩裏常引我自己的詩做例，也不知犯了多少次『戲臺裏喝采』的毛病。現在且再犯一次，舉我的老鴉做一個『抽象的題目用具體的寫法』的例罷：

我大清早起，
站在人家屋角上啞啞的啼。
人家討嫌我，
說我不吉利：
我不能呢呢喃喃討人家的歡喜！

民國八年，十月。

寄沈尹默論詩

胡適

尹默：

我讀了你的舊式詩詞，覺得我完全是一個門外漢，不配『贊一詞』；至於揀選去留，那更不用說了。但是我是一個最愛說話的人，又是一個最愛說『外行話』的人。我以為有許多事，『內行』見慣了的，反不去尋思裏面的意味倒是『門外漢』伸頭向裏一望，有時還能找出一點意義。這是我於今敢來說外行話的理由。

我常說那些轉灣子的感事詩與我們平常做的『打油詩』，有同樣的性質。為什麼呢？因為我們做『打油詩』往往使用個人的『事實典故』，如『黃加披肩鳥从比』之類，正如做寄託詩的人往往用許多歷史的，或文學的，或神話的，或豔情的典故套語。這兩種詩同有一種弱點：只有個中人能懂得，局外人便不能懂得。局外人若要懂得，還須請個人詳加註釋。因此，世間只有幾首『打油詩』可讀，也只有幾首寄託詩可讀。

所以我以為寄託詩須要眞能『言近而旨遠』。這五字被一般妄人用爛了便失了意味。我想『言近而旨遠』是說：從文字表面上看來，寫的是一件人人可懂的平常實事；若再進一步，卻還可尋出一個寄託的深意。譬如山谷的『江水西頭隔烟樹，望不見江東路。思量只有夢來去，更不怕，江闌住』一首，寫的是相思，寄託的是『做官思想』。又如稼軒的『寶釵分，桃葉渡』一首詞，寫的是閨情，寄託的是感時（如『點點飛紅，都無人管』之類。）感身世。（如『試把燈花卜歸期』之類。）『言近』則越『近』（淺近）越好。『旨遠』則不妨深遠。言近，須要不倚賴寄託的遠旨也能獨立存在，有文學的價值。

有許多寄託詩是『言遠而旨近』的。怎麼叫做『言遠而旨近』呢？本是極淺近的意思，却用了許多不求人解的僻典。若不知道他寄託的意思，便成全無意識七湊八湊的怪文字。這種詩不能獨立存立，在當時或有不得已的理由，在後世或有歷史上的價值，但在文學上却不能有甚麼價值。……

我生平不會做客觀的豔詩豔詞，不知何故。例如『推錦枕，垂翠袖，獨自香銷時候。簾不捲，有誰知？淚痕紅滿衣。』即使殺了我，我也做不出來。今夜仔細想來，大概由於我受『寫實主義』的影響太深了，所以每讀這種詩詞，但覺其不實在，但覺其套語的形式，（如『錦枕』『翠袖』『香銷』『捲簾』『淚痕』之類。）而不覺其所代表的情味。往往須力逼此心，始看得下去；否則讀了與不會讀一樣。既不喜這種詩，自然不會做了。若要去了套語，又不能有眞知灼見的閒情知識可寫，所以一生不會做一首閒情的詩。

寫到這裏，忽然想起玄同來。他若見了此上一段，一定說我有意挖苦你老兄的套語詞。其實不然。我近來頗想到中國文學套語的心理學。有許多套語（竟可說一切套語）的緣起，都是極正當的。凡文學最忌用抽象的字，（虛的字；）最宜用具體的字。（實的字。）例如說『少年』，不如說『衫青鬢綠』；說『老年』，不如說『白髮』，『霜鬢』；說『女子』，不如說『紅巾翠袖』；說『春』，不如說『姹紫嫣紅』，『垂楊芳草』；說『秋』，不如說『西風紅葉』，『落葉疏林』。……初用時，這種具體的字最能引起一種濃厚實在的意象；如說『垂楊芳草』，便眞有一個具體的春景；說『楓葉蘆花』，便眞有一個具體的秋景。這是古文用這些字眼的理由，是極正當的，極合心理作用的。但是後來的人把這些字眼用得太爛熟了，便成了陳陳相因的套語。成了套語，便不能發生引起具體意象的作用了。

所以我說，『但覺其套語的形式，而不覺其所代表的情味。』所以我單說『不用套語』，是不行的。須要從積極一方面着手，說明現在所謂『套語』，本來不過是具體的字，有引起具體的影象的目的。須要使學者從根本上下手，學那用具體的字的手段。學者能用新的具體字，自然不要用那陳陳相因的套語了。例如古人說

『河橋酒幔青』，今人可說『火車氣笛響』；古人說『紅巾翠袖』，今人可說『□□□□』；古人說『衫青鬢綠』，今人可說『燕尾鼠鬚』了！——以上所說，似乎超出本題，既然動手寫了，且送與老兄一看。

六月十夜。

嘗試集再版自序

胡適

這一點小小的『嘗試』，居然能有再版的榮幸，我不能不感謝讀這書的人的大度和熱心。

近來我頗自己思想，究竟這本小册子有沒有再版的需要？現在我決意再版了，我的理由是：

第一，這本書含有點歷史的興趣。我做白話詩，比較的可算最早，但是我的詩變化最遲緩。從第一編的嘗試篇贈朱經農中秋……等詩變到第二編的威權應該關不住了樂觀上山等詩，從那些很接近舊詩的詩變到很自由的新詩，——這一個過渡時期在我的詩裏最容易看得出。第一編的詩，除了蝴蝶和他兩首之外，實在不過是一些刷洗過的舊詩。做到後來的朋友篇文學篇，檢直又可以進去國集了！第二編的詩，雖然打破了五言七言的整齊句法，雖然改成長短不整齊的句子，但是初做的幾首，如一念鴿子新婚雜詩四月二十五夜，都還脫不了詞曲的氣味與聲調。在這個時期裏，老鴉與老洛伯要算是例外的了。就是七年十二月的奔喪到家詩的前半首，還只是半闋添字的沁園春詞。故這個時期，——六年秋天到七年年底，——還只是一個自由變化的詞調時期。自此以後，我的詩方才漸漸做到『新詩』的地位。關不住了一首是我的『新詩』成立的紀元。應該一首，用一個人的『獨語』（Monologuo）寫三個人的境地，是一種創體；古詩中只有上山採蘼蕪略像這個體裁。以前的你莫忘記也是一個人的『獨語』，但沒有應該那樣曲折的心理情境。自此以後，威權樂觀上山週歲一顆遭劫的星，都極自由，極自然，可算得我自己的『新詩』進化的最高一步。如初版最末一首的第一段：

熱極了！

更沒有一點風！
那又輕又細的馬纓花鬚，
動也不動一動！

這纔是我久想做到的『白話詩』。我現在回頭看我兩年前做的詩，如：

到如今，待雙雙登堂拜母，
只剩得荒草孤墳，斜陽淒楚！
最傷心，不堪重聽，燈前人訴，阿母臨終語！

眞如同隔世了！

不料居然有一種守舊的批評家一面誇獎嘗試集第一編的詩，一面嘲笑第二編的詩；說中秋江上寒江……等詩是詩，第二編最後的一些詩不是詩；又說，『胡適之上了錢玄同的當，全國少年又上了胡適之的當！』我看了這種議論，自然想起一個很相類的故事。當梁任公先生的新民叢報最風行的時候，國中守舊的古文家誰肯承認這種文字是『文章』。後來白話文學的主張發生了，那班守舊黨忽然異口同聲的說道『文字改革到了梁任公派的文章就很好了，儘夠了。何必去學白話文呢？白話文如何算得文學呢？』好在我的朋友康白情和別位新詩人的詩體變的比我更快，他們的無韻『自由詩』已很能成立。大概不久就有人要說：『詩的改革到了胡適之的樂觀上山一顆遭刦的星，也儘夠了。何必又去學康白情的江南和周啓明的小河呢？』……只怕那時我自己又已上康白情的當了！

以上說的是第一個理由。

第二，我這幾十首詩代表二三十種音節上的試驗，也許可以供新詩人的參考。第一編的詩全是舊詩的音

節，自不須討論。第二編裏，我最初愛用詞曲的音節，例如鴿子一首，竟完全是詞。新婚雜詩的（二）（五）也是如此。直到去年四月，我做送叔永回四川詩的第二段：

記得江樓同遠眺，雲影渡江來，驚起江頭鷗鳥？
記得江邊石上，同坐看潮回，浪聲遮斷人笑？
記得那回同訪友，日冷風橫，林裏陪他聽松嘯？

這三句都是從三種詞調裏出來的。這種音節，未嘗沒有好處，如上文引的三句，懂音節的自然覺得有一種悲音含在寫景裏面。我有時又想用雙聲疊韻的法子來幫助音節的諧婉。例如：

我不能呢呢喃喃討人家的歡喜。

這一句裏有九個雙聲。又如：

看他們三三兩兩，
迴環來往，夷猶如意！

三，環，疊韻；（今韻）兩，往，疊韻；夷，意，疊韻；迴，環，雙聲；夷，猶，意，雙聲；如字讀我們徽州音，也與夷，猶，意，為雙聲。又如：

我望遍天邊，尋不見一點半點光明，
回轉頭來，
只有你在那楊柳高頭，依舊亮晶晶地！

遍，天，邊，見，點，半，點，七字疊韻；頭，有，柳，頭，舊，五字疊韻；遍，邊，半，雙聲；你，那，雙聲；有，楊，依，雙聲。又如：

也想不想思，可免相思苦。

幾次細思量，情願相思苦！

這詩近來引起了許多討論，我且借這個機會說明幾句。這詩原稿本是：

也想不相思，免得相思苦。

幾度細思量，情願相思苦！（原稿曾載每週評論二十九號。）

原稿用的『免得』確比改稿『可免』好。朱執信先生論此詩，說『免』字太響又太重要了，前面不當加一個同樣響亮的『可』字。這話極是，我當初也這樣想；第二句第一個『免』字與第四句第二個『願』字爲韻，本來也可以的，古詩『文王曰咨，咨汝殷商，』便是一例。但我後來又怕讀的人不懂得這種用韻法，故勉強把『免』字移爲第二個字，不料還有人說這首詩沒有韻！我現在索性在此處更正，改用『免得』罷。至於第三句的『度』字，何以後來我自己改爲『次』字呢？我因爲，幾，細，思，三字都是『齊齒』音，故加一個『齊齒』的次字，使四個字都成『齊齒』音；況且這四個字之中，下三字的聲母又都是『齒頭』一類：故『幾次細思量』一句，讀起來使人不能不發生一種『咬緊牙齒忍痛』的感覺。這是一種音節上的大胆試驗。姜白石的詞有：

暝入西山，漸喚我一葉夷猶乘興。

『一葉夷猶』四字使人不能不發生在平湖上蕩船，『晝橈不點明鏡』的感覺，也是用這個法子。

這種雙聲疊韻的玩意兒，偶然順手拈來，未嘗不能增加音節上的美感。如康白情的『滴滴琴泉，聽聽他滴的是甚麼調子？』十四個字裏有十二個雙聲，故音節非常諧美。但這種玩意兒，只可以偶然遇着，不可以強求；偶然遇着了，略改一兩個字，——如康君這一句，原稿作『試聽』，後改爲『聽聽』，——是可以的。若去勉強做作，便不是做詩了。唐宋詩人做的雙聲詩和疊韻詩，都只是游戲，不是做詩。

所以我極贊成朱執信先生說的『詩的音節是不能獨立的』。這話的意思是說：詩的音節是不能離開詩的意思而獨立的。例如生查子詞的正格是：

仄仄仄平平，仄仄平平仄。

仄仄仄平平。仄仄平平平仄。

下半闋也是如此。但宋人詞：

去年元夜時，花市燈如晝。

月上柳梢頭，人約黃昏後。

今年元夜時，花市燈如舊。

不見去年人，淚溼春衫袖。

第一句與第五句都不合正格，但我們讀這詞，並不覺得他不合音節，這是因爲他依着詞意的自然音節的緣故。

又如我的生查子詞，第七八兩句是：

從來沒見他，夢也如何做？

第七句也不合正格，但讀起來也不見得音節不好。這也是因爲他是依着意思的自然音節的。

所以朱君的話可換過來說：『詩的音節必須順着詩意的自然曲折，自然輕重，自然高下。』再換一句話說：『凡能充分表現詩意的自然曲折，自然輕重，自然高下的，便是詩的最好音節。』古人叫做『天籟』的，譯成白話，便是『自然的音節』。我初做詩以來，經過了十幾年『冥行索塗』的苦況；又因舊文學的習慣太深，故不容易打破舊詩詞的圈套；最近這兩三年，玩過了多少種的音節試驗，方才漸漸有點近於自然的趨勢。

如關不住了的第三段：

一屋裏都是太陽光，

這時候愛情有點醉了，

他說，『我是關不住的，

我要把你的心打碎了！」

又如：

雪消了，
枯葉被春風吹跑了。

又如：

熱極了！
更沒有一點風！
那又輕又細的馬纓花鬚
動也不動一動！

又如：

上面果然是平坦的路，
有好看的野花，
有遮陰的老樹。

❖

但是我可倦了，
衣服都被汗濕遍了，
兩條腿都軟了。

❖

我在樹下睡倒，

聞着那撲鼻的草香。

便昏昏沉沉的睡了一覺。

這種詩的音節，不是五七言舊詩的音節，也不是詞的音節，也不是曲的音節，乃是『白話詩』的音節。

以上說的是第二個理由。

我因爲這兩個理由，所以敢把嘗試集再版。

有人說，『你這篇再版自序又犯了你們徽州人說的「戲臺裏喝采」的毛病，你自己說你自己那幾首詩好，那幾首詩不好，未免太不謙虛了。』這話說的也有理。但我自己也有不得已的苦心。我本來想讓看戲的人自己去評判。但這四個月以來，看戲的人喝的采很有使我自己難爲情的：我自己覺得唱工做工都不佳的地方，他們偏要大聲喝采；我自己覺得眞正『賣力氣』的地方，却只有三四個眞正會聽戲的人叫一兩聲好！我唱我的戲，本可以不管戲台下喝采的是非。我只怕那些亂喝采的看官把我的壞處認做我的好處，拿去咀嚼做做，那我就眞貽害無窮，眞對不住列位看官的熱心了！因此，我老着面孔，自己指出那幾首詩是舊詩的變相，那幾首詩是詞曲的變相，那幾首是純粹的白話新詩，我刻詩的目的本來是要『請大家都來嘗試』。但是我曾說過，嘗試的結果『告人此路不通行，可使腳力莫浪費。』這便是我不得不做這篇序的苦心。『戲台裏喝采』是很難爲情的事；但是有時候，戲台裏的人實在有忍不住喝采的心境，請列位看官不要見笑。

總結一句話，我自己已只承認老鴉老洛伯你莫忘記關不住了希望應該一顆星兒威權樂觀上山週歲一顆遭劫的星許怡蓀一笑——這十四篇是『白話新詩』。其餘的，也還有幾首可讀的詩，兩三首可讀的詞，但不是眞正白話的新詩。

這書初寫定時，全靠我的朋友章洛聲替我校鈔寫定；付印後又全靠他細心校對幾遍，這書初版沒有一個錯

字，全是他的恩惠。我借這個機會很誠懇的謝謝他。

民國九年八月四日，胡適序於南京高等師範學校的梅盦。

這半年以來，我做的詩很少。現在選了六首，加在再版裏。

九，八，一五。

新詩底我見(有引)

康白情

我早就有個野心要系統的著一篇『詩底研究』。後來看範圍太大了，只得想縮小一層，著一篇『新詩底研究』。這還是半年以前底事。及到少年中國預備出『詩學研究號』，我就着手預備著這篇文章，把我所能夠找得到底參考書都找起來了。但書越參考得多，越覺得自己懷疑。越不敢下手，以致至今沒有成就。就今日想來，這個題目還是太大了，不能不更縮小一層。這一篇新詩底我見就是一縮再縮底結果，僅以寫出來發表我對于新詩底直覺的。

這時我正在繁忙的上海整日價的奔走，實在不能作文；不過爲了或種的需要，勉強草成這篇，只能當他一個『例解』或者一個『總目』，等到稍有餘暇，才把他實驗的，思辨的，批評的。修改的，細密的重著出來。只是這些雖是我底直覺，却是自以爲都有科學的根據，或者得于朋友間相互質難底結果。去年我過南京底一夜，爲了『新詩是貴族的』底一個判斷，我和六個朋友舌戰了三點多鐘，畢竟兩不相讓，我在主義上承認了他們的，他們在眞理上承認了我的。這種的辨論很有價值。我很願對于新詩有興趣底朋友們，對於我底直覺有懷疑底地方嚴格的批評，庶幾到底求得一個是處，更能發見許多的新義，使我能於重著這篇底時候格外精詳，或者盡改今日底論點，那更是眞理之幸了！

一個科學家，他並不在以嫻於科學史，科學通論，和科學方法論等等見稱，而貴能具體的發見幾個科學上底事實或眞理。文學家也是這樣：不僅在能批評，而在能創造。有些鄙薄批評的說，做文學家不成功就去做批

評家，甚而至于說，批評底書是教書匠看的，雖屬偏激之論，也足見空論不足尙了。即如這篇所要說的，都是些『甚麼是甚麼』『爲甚麼』或『怎麼樣』，僅足以給我們一些抽象的觀念，而不能直接助我們產生眞正的作品；能直接助我們的，還是要『甚麼』。所以我以爲與其研究關于作品底空論，寧肯觀摩古今眞正的作品，而與其觀摩別人底作品，又寧肯自已去創造。新詩底精神端在創造。我願世間文學的天才，努力探尋宇宙底奥蘊，創造成些新詩，努力修養，創造自已成一個新詩人！

『要煑清茶，
須親到山頭找源泉去。』

一

劈頭一個問題，詩究竟是甚麼？

懷疑是不中用的，這不妨姑且獨斷的說：在文學上，把情緒的想像的意境，音樂的刻繪的寫出來，這種的作品，就叫做詩。

那麼都是詩了，怎樣又有新詩呢？

新詩所以別於舊詩而言。舊詩大體遵格律，拘音韻，講雕琢，尙典雅。新詩反之，自由成章而沒有一定的格律，切自然的音節而不必拘音韻，貴質樸而不講雕琢，以白話入行而不尙典雅。新詩破除一切桎梏人性底陳套，只求其無悖詩底精神罷了。

那麼詩和散文沒有分別了？

不然，有詩的散文，也有散文的詩。詩和散文，本沒有甚麼形式的分別。不過主情爲詩底特質。音節也是表現於詩裏的多。詩大概起原於游戲衝動，而散文却大概起原於實用衝動。兩個底起原稍異，因而作品裏所寓

底感情不同，因而其所流露底節奏也有差別，因而人一見就可以辨其爲散文爲詩。若更要追尋爲甚麼？便只好訴諸直覺了。

宇宙間底事事物物，無一樣不是我們底詩料。他們都活鮮鮮的等着，專備詩人底運用。巧匠把斷瓦殘磚蓋成一所華屋，拙匠把采椽丹楹弄來沒有了顏色，其操持都在匠心和匠手。物如的世界元是蠢的；經過心底鍛鍊，才覺得有些美；更淘去較粗的美，而把更精的充量的表出來，就是藝術。以熱烈的感情浸潤宇宙間底事事物物而分其理想化，再把這些心象具體化了而譜之於只有心能領受底音樂，正是新詩底本色呵。

『我想世界上只有光，
只有花，
只有愛！』

二

舊詩底好的，或者音調鏗鏘，或者對仗工整，或者詞華穠麗，或者字眼兒精巧，在全美底一面，也自有其不可否認底價值。爲甚麼要有新詩呢？我想爲了種種的逼迫，這實在是必然的傾勢：

（一）社會上經濟的組織不完善，人不聊生，於是對于舊的制度文物一切懷疑，而各色新的主義應運而生。就詩壇也不能不受其潮流底撼動：一面因慣過繁賾的生活，腦質疲勞，經營物質的生活之餘，更無暇用心於纖巧的事，自然見着煩瑣的東西就覺得十分煩膩，想根本改造他；他一面卻因思慮過多而致腦力衰弱，轉成深思底病，又覺得膚淺的作品，不能滿足我們享樂底慾望，謹嚴的格律，簡單的形式，不能裝入我們深遠的思想，那麼只好另闢境界了。你看變風變雅作於周室之衰，辭賦作於戰國亂離底時候，五言盛於漢底末世，七言成於五胡亂華之後，如詞如曲，都正當宋元憂患底際會生成。這些都是因經濟的關係而起內的反應，可以引證的。

(二)庚子拳變以後，從槍礮以至學術思想，逐漸輸入中國，中國人逐漸有了科學的腦筋，於是在詩裏也不免要得一些具體的觀念，舊詩拘於形式，不能應我們底要求，祇得革命。

(三)法蘭西大革命後，自然主義的文學勃興，而詩體也有一個大解放。明治維新後，日本底詩壇起了大擾動，直由新格律而進爲『自由詩』，由華詞而進爲白話。近幾年這種法蘭西風和日本風傳入英格蘭和美利加這兩處，又起了詩國底大革命。大抵麥飯遇着酒娘，少有個不發酵的。

辛亥革命後，中國人底思想上去了一層束縛，染了一點自由，覺得一時代底工具只敷一時代底應用，舊詩要破產了。同時日本英格蘭美利加底『自由詩』輸入中國，而中國底留洋學生也不免有些受了他們底感化。看慣了滿頭珠翠，忽然遇着一身縞素的衣裳，吃慣了濃甜肥膩，忽然得到幾片淸苦的菜根，這是怎樣的驚喜！由驚喜而摹仿，由摹仿而創造。去年有許多的新詩，又已回輸過日本去了。

(四)物窮則變，詩由三百篇而辭賦，而樂府，而五言，而七言。而詞，而曲，都是循着一定的程徑，由體裁底束縛而變爲自由的。到了曲，辭句已經用白話了，體裁已經自由了；不作散文的詩，更可以怎麼變去呢？

(五)從歷史上看來，人羣思想底進化，是從法古而至於法今，從師人而至於師己，從地方的而至於世界的。新詩以當代人用當代語，以自然的音節廢沿襲的格律，以質樸的文詞寫人性而不爲一地底故實所拘，是在進化底軌道上走的。——進化非人力所能擋得住的。

有了這些逼迫而知道對新詩底成就是絕不可免的。爲了文學底進化，我們不可不爲新詩努力。新詩底美，深藏在官快的美底第二層。我們要捨得丟掉那些鏗鏘的音調，工整的對仗，穠麗的詞華，精巧的字眼兒，庶幾眞正的新詩可得而創造了。

『暴徒是破壞底娘；
進化是破壞底兒。

要得生兒，
除非自己做娘去！」

三

但是，新詩底要素是些甚麼，也不可不再爲商量。普通做詩，照前面說過的，是把情緒的想像的意境，音樂的刻繪的寫出來。所寫的是內容，寫的是形式。新詩既有別於舊詩，我們儘好更具體的給他們一個分別罷。

就形式說，有音樂的和刻繪的兩個作用。音樂的是音節，刻繪的是寫法。

（一）舊詩裏音樂的表見，專靠音韻平仄清濁等滿足感官底東西。因爲格律底束縛，心官於是無由發展；心官愈不發展，愈只在格律上用工夫，淩假而僅能滿足感官；竟嗅不出詩底氣味了。於是新詩排除格律，只要自然的音節。

情發於聲，因情的作用起了感興，而其聲自成文采。看感興底深淺而定文采底豐歉。這種的文采就是自然的音節。我們底感興到了極深底時候，所發自然的音節也極諧和，其輕重緩急抑揚頓挫無不中乎自然的律呂。不要說詩，我們但讀文學家底散文，其音節底和諧，不但可以悅耳，並足以悅心，使我們同他起同一的感興。又不要說散文，我們但聽演說家底演說，其音節底和諧，也不但可以悅耳，並足以悅心，使我們同他起同一的感興。這都是情動於中而形於言，莫知其然而然的。無韻的韻比有韻的韻還要動人。若是必要藉人爲的格律來調節聲音而後才成文采，就足見他底情沒發，他底感興沒起，那麼他底詩也就可以不必作了。感情底內動，必是曲折起伏，繼續不斷的。他有自然的法則，所以發而爲聲成自然的節奏；他底進行有自然的步驟，所以其聲底經過也有自然的諧和。音呀，韻呀，平仄呀，清濁呀，有一端在裏面，都可以使作品愈增其美，不過總須聽其自然，讓妙手偶然得之罷了。

詩要寫，不要做；因爲做足以傷自然的美。不要打扮，而要整理；因爲整理足以助自然的美。做的是失之太過，不整理的是失之不及。新詩本不倘音，但整理一兩個音就可以增自然的美，就不妨整理整理他。新詩本不倘韻，但整理一兩個韻就可以增自然的美，又不妨整理整理他。新詩本不倘平仄清濁，但整理一兩個平仄清濁就可以增自然的美，也不妨整理整理他。『羅衣何飄飄，輕裾隨風旋！』沒有平仄；但我們覺得他底調子十分高爽，因爲他有清濁。『江南好採蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東。魚戲蓮葉西。魚戲蓮葉南。魚戲蓮葉北。』沒有格律；但我們覺得他底調子十分清俊，因爲他不顯韻而有韻，不顯格而有格，隨口呵出，得自然的諧和。『濺濺琴泉，聽聽他濺的是甚麼調子？』既沒有韻，也沒有清濁；但我們覺得他底調子十分響亮，而且有些神奇，因爲他有平仄而兼有音——就是雙聲和疊韻。總之，新詩音節底整理，總以讀來爽口，聽來爽耳爲標準；若到眞妙處，更可以比官能更進一層。太戈爾底園丁集裏說，『那樣輕笑低吟，不是我底耳，祇有我底心能聽。』要到祇有心能聽，那更不用說有了自然的音節，就四圍都無處不是韻了。

(二)刻繪的作用，在把我底感興，完全度與讀的人。我底感興所以這樣深，是由於對于對象得了一個具體的印象；讀的人是否能和我起同一的感興，就看我是否能把我所得於對象底具體的印象具體的寫出來。我們寫聲就要如聽其聲；寫色就要如見其色；寫香若味若觸若溫若冷就要如感受其香若味若觸若溫若冷。我們把心底花蕊開在一個具體的印象上，以這個印象去勾引他底心；他得到這個東西，便內動的構成一個，引起他自己底官快；跟着他再由官快進而爲神怡，得到美底享樂，而他底感興起了。這個似乎說，詩是爲人而作的；其實不然。就功利說，這種的寫法都是爲了讀的人，而就動機說，只不過是迫于藝術衝動而爲自己表見。我底詩一般稿，我自己也就成了讀的人了。能引起我底感興底再生，就能引起別人底感興底共鳴。你看『小胡同口，放着一副菜擔——滿擔是青的紅的蘿蔔，白的菜，紫的茄子；賣菜的人立着慢慢的叫賣。』我們讀了就如看見的一樣。『忽地裏撲喇喇一響，一個野雁飛去水塘；髣髴像大車音波，慢慢的工——東——噹。』我們讀了就如

聽見的一樣。這是具體的寫法，就是刻繪的作用。——這本是文學裏應具的通德，不過舊詩限于格律，不能寫得到家；如今新詩和散文攜手，自然更能寫得到家了。

就內容說，有情緒的和想像的兩種意境。

(一)詩是主情的文學。沒有情緒不能作詩；有而不豐也不能作好。勿論緊張或弛緩，興奮或沈抑，而我們底感情上只有快不快。由是勿論我們底情緒爲歡樂爲悲哀，都可以引起我們底美底感興，而催我們作詩，——甚且愈悲哀，在詩人底味上覺得愈美，詩人不必是神經質的；但當其詩興大發，不可不具神經質底作用。詩人看世界都是有生氣的；因爲要有生氣才有死氣，要有美和醜底對比才生快不快底感情。我們看一個硯池：看他和卽墨黑公管城毛公會稽褚先生相與爲友，鎭日都過的很清潔的生活；他在案上靜着，自然幽雅的和他們傍着；動的時候，便互助的成就許多有益的事。我們在這裏，覺得十分羨慕他，不管他有不有詩意，但至少總起了一點好玩兒的感興，又看他靜便靜着；動便動着；機械的忙着而不知道爲的甚麼；成就許多有益的事而於他自己無與；就和些朋友一塊兒生活着，也只是不得不然，隨便應酬罷了。我們在這裏，又覺得十分可憐他，不管他有不有詩意，但至少又總起了一點無聊的感興。原來宇宙只是一個眞，不管人間底美不美。但人間要把他看作美或看作不美，他却沒有法子拒絕的。情緒是主觀的；而引起或寄託情緒的是客觀的。我們要對于宇宙絕對的有同情，再讓他絕對的同情於我，濃厚的情緒就不愁不有了。

(二)有濃厚的情緒而沒有豐富的想像去安排他，畢竟也不中用。我們要讓死氣的世界都帶了生氣，都着了情底彩色，非想像不爲功。要把所要的材料加以剪裁，使其適合尺度，也非想像不爲功。要把所得的材料加以調整，構成所要的東西，更非想像不爲功。想像抽這一個印象底這一節，又抽那一個印象底那一部，構成一個新意境，構成一個詩的世界。

還有幾樣東西，不是言語所能說得明白的，也提個影子。第一，新詩在詩裏，本是要圖形式底解放的，那

麼就甚麼體裁也不能拘，而尙自由的體裁。次則遣詞要質樸而命意要含蓄。紅樓夢所以令人百讀不厭，因爲他底命意都不是裸然顯露的。含蓄並不是要隱晦；明瞭並不是不能含蓄。甚麼『温柔敦厚』哪，是屬于作家個人的修養和社會底風教，和這個無關；不過使言有盡而意無窮，令讀的人一唱而三嘆，是藝術上可以做得到的。不然，一看就盡，味同嚼蠟，簡直寧可不作了，再次則神祕固不是詩裏必須的東西，但因其中乎人類底天性，也可以興起一種美感，所以有時因想像而涉于神祕，也正不必排去的。最後就是風格要高雅。怎麼樣才是高雅？這是很難說的，而且也非純靠藝術所能達到的。我在這裏，只好要求新詩人自己努力於人格底完成罷了。

『四圍底人籟都寂了，
只有她纏綿的孤月
儘照着那碧澄澄的風波
碰着船跑里綳壠的響。
我知道人底素心，
水底素心，
月底素心——一樣。
我願水逆客行
月伴我們歸去！』

四

新詩底大旨大概是這樣了。我對於他還有幾條意見，他不妨拉雜寫出來：

（一）新詩在詩裏既所以圖形式底解放，那麼舊詩裏所有的陳腐規矩，都要一律打破。最戕賊人性的是格

律，那麼首先要打破的就是格律。新詩並不就是指白話詩：白居易底詩老嫗可誦，宋儒好以白話入詩，宋元人底詞曲也大體是白話，但我們不能承認他們是新詩。新詩也並不就是指散文的詩：論語紀子路遇荷篠丈人底事，陶潛底桃花源詩記和屈原宋玉蘇軾他們底幾篇賦，都可以說是散文的詩，但我們也不能承認他們是新詩。新於文學，在『當代人用當代語』底原則裏，我主張做詩的散文和散文的詩：就是說作散文要講音節，要用作詩底手段；作詩要用白話，又要用散文的語風。至於詩體列成行子不列成行子，是沒有甚麼關係的。

每每的詩裏必要用韻；就好用韻來敷衍，以致詩味淡泊，不堪咀嚼；新詩重在精神，不必拘韻，就偶然用韻以增美底價值，也要不失自然。

修辭的工夫雖不可少，但絕不可流於過飾；葩藻之詞盛，自然言志之功隱了。所以我們底詩，要在質樸，真摯，清潔裏討生活，不要在典麗，矯飾，穠豔裏討生活。但不過飾呀，並不是說可以蓬頭跣足。西子花鈿宮裝，固有損她底自然的美；要使她蒙一塊下竈布見客，人又不能不掩鼻而過之了。

還有，文法也是一個偶像。本來中國文裏，沒有成文的文法；就使有文法，只要在詞能達意底範圍裏，也不宜過拘。在散文裏要顧忌文法，我已覺得怪膩煩的；作詩又要奉戴一個偶像，更嫌沒有自由了。而且零亂也是一個美底元素。我們只求其美，何必從律？『紅稻喙餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。』這種的倒裝句法，本為修辭家所許可的，不能以通不通去責他。所以我在詩壇，要高唱『打破文法底偶像！』

(二)新詩和舊詩，是從形式上分別的。一種形式可以裝勿論甚麼種精神。所以新詩不必要裝一種新主義，以至勿論一種甚麼主義。即如白話文，就是一個形式的東西，可以拿來作鼓吹無政府主義底傳單，也就可以拿去作黃袍加身的勸進表。新詩也是這樣：可以嘲哢風月，也就可以宣揚風教；可以誇耀烟雲，也就可以諷切政體；可以寫『男的女的都在水田裏』，也就可以『鴛鴦瓦冷，翡翠衾寒。』就說平民的文學罷，一種是實寫平民的生活，一種是使平民都能了解。『腰鐮刈葵藿，倚杖牧雞豚，』可算是實寫平民的生活了，而我們不能

當他做新詩。『不採湖中紅藕，不認風前烏臼；留取一絲情，繫在白門疎柳。回首！回首！看是誰將心負！』可算使平民都能了解了，而我們也不能當他做新詩。反之，把東西洋舊時謳歌君主，誇耀武士底篇章，用新詩底形式譯出來，我們却不能不承認他是新詩。可見詩了詩，主義了主義——新詩固不必和甚麼新主義一致了。

進一步說，就是在文學上底甚麼主義，新詩也不必有的。和古典的不相容，不用說了；就是甚麼浪漫的哪，自然的哪，象徵的哪，也不是一個新詩人自己該管底事。我們做詩，儘管照我們自己所最好的做去，不必拘於一格。至於我們底作品究竟該屬於那一格，留給後來的文學家作分類底材料好了！

這些，勿論怎麼樣，總是知識上底事；感情上我却怎麼樣呢？我覺得『我』就是宇宙底眞宰。我想完成『小我』以完成『大我』。我覺得做人是我們底事業，發揮人性是做人所必具底條件。我想從獸性和神性底中間找出人性來。我覺得勞動是我們底天職，田野是我們底花園，勞動家是我們底好朋友。我想和些好朋友走到花園裏去找詩的生活去。

(三)新詩的精神端在創造。因襲的，摹仿的，便失掉他底本色了。做一首詩，就要讓這一首詩有獨具的人格。如果以前有了這麼一種詩情，以後的就可以不必再作了；因爲兩美並立，便兩敗俱傷，何必多此一舉呢？而況事實上並不能兩美並立呢？

(四)詩和詞底分別，也只在乎形式而不在乎精神。所謂『詞士輕儇，詩人忠厚』，只問一時代底風化，不能推以爲詩和詞底分別的。詞和曲底分別也是這樣。新詩可以創造，『新詞』『新曲』又有甚麼不可以創造呢？所以有不講格律，而其體裁風格和詞曲太相近的，我便想要武斷他爲『新詞』，或『新曲』。

我所以要分出『新詞』和『新曲』，是怕把新詞底體裁風格混卑了。

我以爲就是一種形式的東西，也各有其獨具的精神。如詩如詞如曲，以至新詩『新詞』『新曲』，都該各有領域，不容相混。要做舊詩，就要嚴守格律。塡詞就要倚聲。作曲就要按譜。我們依格律作一首白話詩，只

能叫他做非古典主義的古詩或律詩，不能叫他做新詩一樣。我們用白話作的詩或曲，也只能叫他做非古典主義的詞或曲，不能叫他做『新詞』或『新曲』甚且就勿論用文言或白話作一種講格律底東西，如果錯了些須規矩，就不能還說他是那一樣東西，例如填一闋『燭影搖紅』，我們改了他幾個平仄節奏，就不能還說他是『燭影搖紅』，最好是給他另起一個名字。因為我們自己底東西要保有個性，就不能不尊重別人的個性呵。

（五）新詩也可以唱的。因為只要有一串聲音，就可以唱的。這個話不用我註釋，朱熹答陳體仁底信裏說：『來教謂「詩本為樂而作，故今學者必以聲求之，則知其不苟作矣。」此論善矣。然愚意有不能無疑者，蓋以虞書考之，則詩之作，本為言志而已：方其詩也，未有歌也；及其歌也，未有樂也；以聲依永，以律和聲。則樂乃為詩而作，非詩為樂而作也。』那麼新詩可以唱，就勿庸疑了。

我很願能為新詩製成些樂譜。但一種樂譜，只許套一首新詩；而一首新詩却可以有幾個樂譜。

（六）詩是主情的文學；詩人就是宇宙底情人。那麼要作詩，就不可不善養情。

但是感情和知識每每是不能並容的。我們底知識夠了，我們底感情就薄了；又怎麼樣辦呢？我想只好讓感情和知識各向偏方面發展，而不取其調和。就是說：在科學上要痛用知識，而不摻入感情；在詩上要痛抒感情，而不必顧忌知識，——我還說，在事業上要痛持意志，而不可為感情知識所動搖呢。

科學給我們說：花是生殖植物底器官；戀愛是獸類性慾的衝動；就人間種種精神上底動作，也不過是為生活底要求罷了。這麼一來，詩人就根本破產了！我們在這裏，只好佯作不知，任我們底衝動去做；衝動到了那裏，我們就做到那裏。就使知識明明給我們說，世界底前途沒有希望，我們至少也還要存個悲觀；因為就是悲觀，也還有些悲哀的情緒，也就還可以有為。要是因知識到家之故而生超苦樂觀，那簡直可以說是有了佛性；有了佛性，恐怕就會要沒有人性了！正要知其不可而為之，才有人生底趣味呵！

（七）詩起原于自己表見底藝術衝動。當其自己表見底時候，有實用底意義和價值；及其既成，便覺得有精

神的美，而生一種神秘的快樂，又有快樂底意義和價值。所以詩是『爲人生底藝術』和『爲藝術底藝術』調和而成的。但有偏主前一說的說，詩不問工拙，唯其志。又有偏主後一說的說，詩不問善惡，唯其美。實際，沒有志不能作詩，既成詩，就終歸是言中有物的；而沒有美便不成其爲詩了。不過詩底風格，繫乎作家底人格。即如朱熹說，『齊梁間人詩，讀之使人四肢皆懶慢不收拾。』人間固有以四肢皆懶慢不收拾爲美的；能使人這樣，就是他們底藝術；只是風格太卑了。我們說詩，處處都要他於世道有補，固未免『頭巾氣』太重，然而在自己表見之內而不能以最高尙的人格表見於最高雅的風格裏，也是詩人底羞了！

唉！不諳『高山流水』之韻的呢，『打骨牌』就工了。不樂『縞衣綦衿』之雅的呢，『綠衣黃裳』就羨了。爲了人生，我們怎麼可以不唱詩底高調呢？

(八)『平民的詩』，是理想，是主義；而『詩是貴族的』，却是事實，是眞理。怎麼說呢？藝術衝動底起，必得當人生底靜觀底時候。我們正役心於人生底奮鬥，必不能作詩。即如說伏羲以佃以漁，作網罟之歌，恐怕也是要晒網底時候才能作的。大多數，大多數的人是終日奮鬥的，我們不能使大多數的人作詩，足證詩底起原是貴族的了。又審美觀念底起，也必得當人生底靜觀底時候。我們正役心於人生底奮鬥，必不能作藝術底鑑賞。即如西湖底『船家』，我們要同他談湖光怎麼樣豔瀲，山色怎麼樣空濛，他一定是含糊答應的。大多數，大多數的人是終日奮鬬的。我們不能使大多數的人都得詩底享樂，足證詩底效用又是貴族的了。而從歷史上觀察，社會是進化的；但詩也是進化的。大多數的人文化程度增高，少數人底文化程度更增高了。我們沒有法子齊自然底不平等，那麼據過去算將來，詩又有十之八九是貴族的了。

惟其詩是貴族的，所以從詩底歷史上看，他有種種形式的變遷，而究其實，一面是解放，一面却是束縛，一面是容易作，一面却是不容易作好。你看從三百篇以至詞曲，作品底數量豈有增加，而其重量和數量底比例率恐怕只有減少，就可以知道了。

惟其詩是貴族的，所以詩儘可以偏重主觀，觸物比類，宣其性情，言詞上務求明瞭，只盡力之所能及，而不必強求人解——見仁見智，不是作的人所宜問的。

勿論怎麼樣，感情終歸是不可以理解的。眞理雖是這樣，我們却仍舊不能不于詩上實寫大多數的人底生活，仍舊不能不要使大多數的人都能了解，以慰藉我們底感情。所以詩儘管是貴族的，我們還是儘管要作平民的詩，夜深了，夜深了，我們總渴盼明天快天亮喲！

『我們叫了出來，
我們就要做去。』

五

好，要說到新詩底創造了。不過這是沒有呆方子的，只好略述我自己底經驗。

新詩底創造，第一步就是要選意。在詩人底眼裏，宇宙就是一首大詩。所以詩意是隨時有的，只等我們選其味兒濃厚的寫出來罷了。我們說選意，却不是有意的去選而是無意的去選。就是說，有了深刻的感興，又迫於藝術衝動，不得已而後作；如果有幾分得已，覺得也可以不作，那便是這個詩意不好，竟可以爽性割愛；或者覺得棄之可惜，而筆又不願意寫，那便是我們底詩興不濃，也竟可以爽性割愛。

意選好了，覺得非作不可了，就要佈局。要把所有這首詩裏底意境搜出來；要把所有搜出來底東西剪裁過來；要把所有剪裁過底東西排列起來。佈局就是詩意底整理，體裁就是佈局底形式的表現。

局佈好了，就要環境化。就是說，要把自己化入這個詩意底環境，或者讓這個詩意底環境化入自己底想像。這就是要使我底感興更深，要使我底印象更覺得鮮明濃麗。

環境化了，就要寫。要隨口寫；要隨心寫；要一氣呵成的寫。

寫好了，最後還要讀。讀就是批評。要當做別人底詩讀，不要當做自己底詩讀。讀着有不順口底地方，就是音節不好，可以把他改了。讀着有不稱心底地方，就是體裁或其他的東西不好，也可以把他改了。讀過後覺得興味蕭然，不能引起我感興底再生，就是這首詩根本不好，根本沒有存在底價值，那麼簡直可以把他燒了。一讀，二讀，三讀，通過了，——這首詩做好了。

『斑斕的石色，

赭綠的草色，

和這紅的，黃的，紫的，藍的，白的，鬆鋪在一地底山花相襯。——人壓在半天裏。

這麼一塊紫細花底破袖！

花草都含愁，

爲着落日，也爲着愁。

我說，「不用愁呵！

天地不老，我們都正在着花呵！」』

六

勿論一件甚麼事，都不是偶然可以做到的。其間必有許多的關係。我們要明白這許多的關係而一一有一種預備底工夫，這事就可以迎刃而解了。『割鷄焉用牛刀』，固然不錯，却總不能不用『鷄刀』。就是『鷄刀』，就要有十分的預備。先要把鐵匠找好，把鋼煉好，把刀打好，把鋒口磨好，把割鷄底手段練習好，然後才不至於臨時無措。其實這是很經濟的，因爲可以供很久的應用。作詩譬如割鷄，也要從根本上預備工具起。新詩是新詩人創造的；那麼要預備新詩的工具，根本上就要創造新詩人——就是要作新詩人底修養。

一個新詩人要怎麼樣修養呢?

(一)『問渠那得清如許，爲有源頭活水來。』不是說要清源才有清流麼？我嘗說，『蘇軾底文章以理勝，韓愈底文章以氣勝；而他們倆的都能出奇制勝，奔放自如。但初讀蘇軾的，覺得他底文筆很好；而繼讀韓愈的之後，才覺得他的一落千丈了。這就是他底人格底高尚不及韓愈。』推到詩壇，要得高雅的作品，先要詩人有高尚的理想，優美的情緒；要得他有高尚的理想，優美的情緒，先要他有高尚的人格；要得他有高尚的人格，先就不可不講他作人格底修養。

人格是個性的。我們完成我們底個性，使他盡量從偏方面發展，就是完成我們底人格。如李白底飄逸，杜甫底沈鬱，高岑底悲壯，孟郊底刻苦，都各有所偏；偏到盡頭，就是他們底人格底眞價。如有主張要有中和之氣的，就要極端的偏於中和；中和到盡頭，也就是他底人格底眞價。人格底修養沒有甚麼，只是要發展一個絕對的個性能了。

(二)作詩本來靠天才，但知識不充，就天才也有時而盡。所以又要有知識底修養。杜甫說，『讀書破萬卷，下筆如有神，』這就是他親筆的供狀，就是知識底修養底第一個條件。但讀書並不是說止於詩學一類底書，更須及於美學，修辭學，社會社種種，而自然科學也須加以涉獵。他底第二個條件就是觀察。觀察有兩種作用；一種是證明書本的知識；一種是攝取經驗的知識。觀察有兩個對象：一個是自然，要窮究宇宙底奧蘊；一個是社會，要透見人性底眞相。

(三)學問叫我們能知；藝術叫我們能做。所以又要有藝術底修養。這個可以得兩種方法。直接的方法，在乎實習；只須我們常做，自然我們作詩底藝術日比一日的好起來了。間接的方法，在乎從旁面取觀摩之資。美在詩裏底形式的表見，屬於空間的是詞句，是體裁；屬於時間的是音節，是風格。而可資以爲觀摩的，又可以得兩件事。第一是多讀有價值的作品；不但中國的要讀，就外國的也要讀；不但要讀詩，並且要讀美的散文；

並且讀底時候要看上眼，聽上耳，讀上口。第二是多習幾種美術；圖畫可以使我們底詩裏有色；音樂可以使我們底詩裏音節諧和；雕刻造型種種美術可以使我們作詩曲盡刻繪的作用之妙；只是習底時候，也要看上眼，聽上耳，做上手。

（四）詩是主情的文學，我已再三說到了。沒有濃厚的情緒，甚麼詩也作不好的。所以最後還要有感情底修養。關於這個，有三件事可以做的。第一是在自然中活動。作詩要靠感興；而感興就是詩人底心靈和自然底神祕互相接觸時感應而成的。所以要令他常常生感興，就不能不常常接觸自然。我底畏友宗白華說；『直接觀察自然現象底過程，感覺自然底呼吸，窺測自然底神祕；聽自然底音調，觀自然底圖畫。風聲，水聲，松聲，濤聲，都是調聲底樂譜。花草底精神，水月底顏色，都是詩意詩境底範本。』他底話要是不錯，那麼自然又不僅是催詩的妙藥，並且是詩料底製造廠了。第二是在社會中活動。感情裏最重要的元素是同情；而其最最重要的，更是對於人間底同情。同情是物理上底共鳴作用，是要互相接觸才能生的。而同情底深淺，又和互相接觸底次數成正比例。秀才對於八股文有濃厚的同情，因爲他底比鄰只是八股文。尼姑對於人生沒有同情，因她見着人生就跑，所以愈跑就愈遠了。我們要對於人間有同情，除非在社會中活動。我們要和社會相感應而生濃厚的感興，因以描寫人生底斷片，闡明人生底意義，指導人生底行爲，庶幾可以使詩無愧爲人生底藝術，第三是常作藝術底鑑賞。因爲不過美底生活，不能免掉人生底乾燥。如音樂，如圖畫，如文學，種種藝術，非常事鑒賞，不足以高尙我們底思想，優美我們底感情。

總之，勿論一件甚麼事，都不是偶然可以做到的，惟願我們以最經濟的方法，努力做去能了。

『多挖幾鋤，
多收成幾顆。』

一九二〇年三月廿五日在上海。

詩的將來

周無

我們看見詩字，就形式上，便聯想及有格律有定韻的中國和歐洲的古詩；就作用方面，也是聯想到甚麼寫景，抒情，紀功，頌聖。便是在想像中，在事實上，也不得不如此。因此都以爲詩的能事是盡於此了。近代小說和戲劇進步很猛，無論對於自然人生，覺得他的寫照和指責，都比詩圓滿比詩逼眞。詩的短處，都是他們所長。詩的長處，小說和戲劇也有時能將他替代出來。因此詩的領域不免有一番變化。

因此便有人以爲詩的實體和作用既是那樣，詩的領域的變遷又是如此，不免對於詩的將來懷疑起來。這果然是個問題。由這種懷疑有兩種反動！一，是還是死守舊法在古人壁壘中去討新生活，以爲在舊法以外便出不了小說和戲劇的範圍，一，索性不管詩，自己向小說和戲劇中間做去，以爲詩的精神和用處都在小說戲劇裏面。兩種雖然是消極積極方面不同，但是由這兩條路去想像詩的將來，都很覺是個疑問。這篇文字便是想來解答這個疑問，和說明詩的將來。於此我們要先討論兩個問題：

(一)詩要沒有時間的關係，是否能進化？不進化，是否仍能存在？

(二)詩的短處雖是小說戲劇所長，詩的長處是否便就此消滅？

我們要說明詩的將來，必得先解答這兩個問題，要不然，詩的動態和靜態不能分明的。

第一我們要說明時間關係，須先說一說詩的實體和藝術。

(一)實體　詩的實體是甚麼？卽是我們想用藝術表現的問題意象或是事實：這便是爲甚麼要作詩的原因，

也便是作詩的結果。我們拿事實來說，如像中國古詩，他所涵的兩種實體：(1)是主觀的抒情。他以他個人爲本位，竭盡他的理解，暢發他的感情，來說明他精神或實際生活的狀況，從達觀出世一直到歎老嗟卑。(2)是客觀的寫實。是將他自己擱在一邊，或隱在後面，來寫畫一件事一個物件或是一些人。但是這兩種便是詩的實體了嗎？我們批評起來，這不過是過去的中國詩的實體。他有他的弱點：第一是壞在個人本位；第二是寫實趨重籠統簡渾，不尙分析和刻劃的精神，所以弄得有了前人，便沒有後人，有了第一句，便沒有第二句。他們總想拿一兩句話去包羅那無盡藏的自然教人去會意，——如像中國絕少生物生活的寫實詩，——所以不會重今，自然尊古，這時間關係當然不能成立。所以可以說，中國詩的實體是多半逃出時間關係以外。在主觀的，現在的窮通得失歎老嗟卑，和數百年千年前的一樣。在客觀的，也是學步古人爲重。所以中國詩人是在那裏做那逃出時間關係的功夫。他們的詩的實體，雖然不能不承認他是實體，但是這實體的進步很是微細。這中間也有原因：因爲實體的造成並非單純，也非獨立的，實在是一種遺傳，思想，和實際生活的一種產物，所以他的進化是和別的有聯鎖的關係。

(二)藝術　藝術是表現詩的實體的一種方法，是要有一種安頓，經一番的損益，用一種的修飾，使詩的實體格外的圓足明瞭。但是事實上也有不然的，並且還每每和詩的實體價值是互爲消長。比如我們感受了一首好詩的實體的時候，只覺得實體的活潑畢眞。反之，我們領受不到他的實體，或是竟自沒有實體的詩，我們每每覺得滿紙眼都是藝術。也便如像一個女子，他由他高尙的美情，和修養，知識，表現出來他女性的美的時候，我們敬愛他；雖有一二裝飾，都不大覺得，或者反覺很適宜。反之，又有一個他一切都缺乏，却修飾得很利害，那嗎，我們對他只是看見洋貨鋪的洋貨，脂粉店的脂粉，和綢緞舖的綾羅綢緞，要說沒有看見人，是很可以說的。所以可見藝術不是詩，是詩的實體表現的一種幫助。他們消長的關係每每相反。

實體與藝術既然是這樣，我們可以說詩的時間關係了，且將他分著兩層：

(一)詩的主觀方面的時間關係。詩的主觀，解剖起來便是知識，情感，和理解。但是知識，情感，理解㈠為遺傳，環境，衝突，教育的關係，常常是向着進化方面進發。……雖也有在特種情形之下現出異態的。但非常例，——其實簡直和一個人的發展長成一般，雖也有扶助的進行的雨露受不到的時候，但是他根本上的知識，理解，感情，因爲生理和生活的關係，如腦細胞的發育，及其他種種困難的奮鬥，依然是使他進化的。比如一個未曾受過教育的人，他比起受過教育的，自然不足，但是比起自己過去的幼小時代，自然還是進步。這主觀的本體既常常是進化的，自然他所要求的也應該依着他進化。所以詩的根本上是進化的，是有時間的關係，背了這個自然律，便應該淘汰。比如在知識上，前人所歌嘆爲神奇的，到現在已不值一錢。理解上前人所視爲不可思議不可解的，現在因爲種種的發現和扶助，已經視爲平常。又如情感的表現，近人也因知識和理解的烘託，戀愛和修養的進化，也呈出不同的顏色。

(二)客觀方面的時間關係，詩的客觀方面雖然分了自然和人生的兩種，但是就從自然說來，也沒有不因時間關係進化的。自然本身的進化，我們或者一時領略不到，但我們因主觀進化的原因，由我們看出來的自然，也是進化的。別的且不說，比如先有一個人，用籠統的腦筋來寫夕陽河水，給他一陣的歌頌讚賞。隨後又有人來對着河水夕陽賦詩，因爲有了前人的一番歌嘆，他必定又再進一步細細的實寫他，以圖免去前人的範圍，於是夕陽河水到他手裏另換了一個面目。到了第三個，他想到以前已有那兩種，於是他便根據這兩種，不再去拾人牙慧，另驅思想入了一條新路，於是他寫出的又不相同。我們拿來合起看：對於第一種，因爲他在做河水和夕陽的詩，我們不過因此便聯想到了夕陽河水。第二，我們因爲他的刻畫入微，便使我們如像置身其中一樣，另外的變了一番面目。第三種，我們看了因爲他更進一層，所以很是令我們神往，覺得這河水夕陽中間，另外還有許多問題。因爲他們的三種寫照，便令我們變了三種認識。可見自然在詩人的筆下不但變動，而且變動的方向是進化的。

至於人生，那更不用說了。思想習慣時時變遷，比起自然更是顯著。詩人對着人生發言大約可分兩種：(1)於他觀感所及的人生表象切實加以批評，引起衆人的注意，以便來改良或研究他。(2)是引證人生過去的跡象來刺說現在。這二種呢，都有明瞭確切的時間關係，開口便可表現出來。比如以前的荒驛，候館，現在不過是車站，碼頭，旅社。詩人來用這些字面，若是以荒驛候館來配上紙窗更漏，自然很合宜，但是時間的關係，叫人立刻便認出是過去。若用車站碼頭配上汽笛機聲，自然就是現在了。過去現在從客觀的論來，也並沒有絕對的好壞，不過這自然的時間關係總不要去違背他。

這客觀方面，人生一層，更是重要，因爲他自身的變動，和對於我們的關係，都是比起自然更大，在現在的中國，更是緊要。中國自從三百首以後，因爲專制政體漸漸的完備，帝王越尊，平民越卑，越是不敢批評。除了皇帝親自提倡的『廟堂』『柏梁』不算以外，一般的詩人，都將詩的作用，由風雅寫社會人生普遍現象，輕輕的移到了個人身上，將他作爲陶情養性的一件衞生術。因此詩便漸漸的變了消遣的，賞玩的，自飾的，少數人的。那多數的平民，不但他不與詩生關係，那詩是也不與他生關係。所以以後的詩人，對於人生的指責和批評，全沒有盡他們的天職，千年以來，成了相互不進化的現象。

像上面所說，我們知道詩的時間關係，便是詩的進化標準。我們又可以說：

(一)詩的進化和詩的實體進化，中間是有一定的尺度，——那實體進化如何方能滿意？須得如何努力？那是科學和哲學的事。

(二)詩的進程是時時變遷或改善的。

(三)詩是由少數的進爲多數的，賞玩的進爲工具的，主觀的進爲客觀的。

上面三條，可算他是詩的動態和動的法則。所以第一個疑問，我們可以完全解答：

詩要沒有時間關係；時間關係要不是進化的，詩便是根本不能存在。

反過來說：

詩是絕對的有時間關係；時間關係是絕對的進化，詩是絕對的存在的。

那第二個便是詩的領域變遷和變遷的狀況問題；即是詩和小說戲劇的關係和範圍的變動。本來他們同在一個大範圍內，各個的小範圍的彩色和作用，相同的地方又很多。現在他們的趨勢又似乎是擠在一條路上，區別起來，本不容易。但是我們可以說他們的進程是有聯鎖的關係，是有同樣的擴張，是要達到同樣的繁榮地位。

戲劇簡直是截取人生現象一部，作成有意識的複演。他領域擴張的方向，是向着人生，是在人生裏面侵略的。小說呢，人生現象的記錄，也占他一大部。這一部分的擴張，却是侵略戲劇的領域。他實寫和指責人生，使人於其中想思，或是感觸的結果，浸浸要和戲劇一樣。詩呢，他自從擺脫了音律形式以來，他的發展是向散文裏面侵略，一面保存他的實體，——音律形式以上的，音律形式並非詩，——一面却滲用了散文的技術。他們三種的發展，一個追一個，但是各有各的獨具的實體，是永久不爲人所侵略的。小說和戲劇的根本不同地方，我們且不用說，專說這詩和小說。以前有音律形式的區別，叫人一看便知。現在因爲變遷和改進的關係，到每每令人對于他們的界線生疑惑。其實這都偏重形式的關係，仔細分來，也很顯然：

(一)詩是主情的，是想像的，是偏於主觀的。因主情，故不重形式；因是想像，故不病凌虛；因偏於主觀，故不期於及他的效果。小說雖亦屬於主情，但是僅僅主情不能成立，必得納情感於意識主見的中間，使他成一種混合的結果。小說的想像，不過是組織和關聯的地方的一種扶助品。至於小說，全是客觀方面偏重。

(二)詩有節韻，——與舊詩的音律不同，下面詳說——小說沒有。

上面兩項都是大大的區別。所以小說只是發展，他絕不會作純粹主情的，想像的，主觀的，他又不會變成有節

韻的。詩也是在他主要範圍以內發展，絕不會變成記錄的說理的；雖然也混合些理解和主見，但他仍舊偏重在主情想像主觀方面。

至于韻節也是他特有要素，只有進化改善，沒有根本除去的。比如散文詩，驟看起來是沒有節湊和音韻。其實他是散文詩，並非散文，他詩裏的要素，除了主情想像主觀以外，還有幽渺自然的節韻的。須知律聲是補助節韻，節韻是用來引起美情。是音律——和聲律節韻言——爲美情，並非美情爲音律。甚麼叫音律，全以能否引起美情爲斷。但是音律又不能獨立，必附着於實體。美情的發生，卽是音律實體相加之和；卽是音律必以增長實體，扶助實體爲原則。使實體不能實現，固不算音律。卽實體的實現因音律而減色，這種音律也不應存在的。要問現今一般詩裏音律的價值，這可以叫作詩的人自己說他起初的所有意思，經過音律的一番組織之後，究竟還賸下幾分。我想成分雖然不同，恐怕也只有減少的。所以前此的詩中間，一句裏的律，一句末的韻，都可以算是等於婦女的纏足和束腰。所謂散文，是和律文對待說的。詩是和文對待說的。雖然他的形式是散文，因爲有了節韻，所以依然是詩。至於說到音節，也是隨着實體進化，又是隨着人的美情進化，並非一成不變的繁音促節。我且略說一說。

人對于音樂的感受力，不是人人一樣，簡直是人人不同。而音韻不待習慣和練習便能使人知道的；能叫人領受的必定是簡單短促淺露。因此音樂的本身價值，與聽者領受的成分每每適成反比。這是說純粹聽覺受了音樂的秩序的觸動，便起了同樣的反應。這種反應力，是由練習得來的。至于他立于扶助地位的，聽覺以外，還要借一種認識力的，也是一樣。就是說雖然不是純粹的音樂，具了音樂的性質的，他的影響和法則也應該一樣。至於節韻，全是音樂的一部分，他的有無，我們簡直不能說。我們有無的觀念，和成分多少的判斷，全是一種主觀認識作用。——節韻組織疏隱綿遠的，驟聽起來，多半不能領會，和沒有節韻，幾沒有區別。——自然界各種發音，如鳥啼水流，我們容易辨認的以外，其他獨立的，或是混合的種種聲音，沒有不具節韻的，我

們却很難了解。因爲音的原則，是要繼續的。（久暫雖沒有一定，但不是突發的聲。——這繼續不斷的中間，自然有一種組織和法則。組織和法則，便有節有韻。這是造作的音韻，和自然的音韻不同，也是我們認識的能力有異。比如我國的琴操中陽關三疊和陋室銘，是將人造的譜入琴中，自然有顯明的節和韻，並且還有律。其他如寫自然單純的聲音，如流水春山聽杜鵑之類，也可聽出節韻來，不過比人造的平遠渾闊些。至於寫自然的混合聲音，如瀟湘水雲風雷引，寫人的情感幽思，如桃源憶故人之類，留心聽去，何常有音節？下細玩味，又何常無節韻？並且惟有第三種在琴操中占的地位最高。因爲他無節韻的節韻，人領略到後，所生的美情格外的深遠。

散文詩，他所擺脫的，是他自有的節韻以外又加上的人造的音律。這種音律，是淺露的，是不自然的，不能幫助他實體的表見，反使實體表見受他梏桎的影響。現在因爲實體進化的關係，是不能不和他分離的了。但是散文詩的節韻是甚麼呢？

一是他組織中應有的一個自然結果。

二是作者審音力和觸認力的一種自然表現。

有了這一句，何以有那一句？那一句中間的字何以要那樣的安排？這都是作者當時經過一番商量的結果。他是用安不安美不美爲標準來判斷的。這些判斷的結果，便發生節韻出來。有人問何以這種節韻不齊整，不鏗鏘？原來他並不預備『付之歌兒』，也不須要『紅牙按拍』的。有人問這種節韻何以教人看不大出呢？這却是嘗過了濃郁的厚味，味覺衰退的原故。

就上面所說，詩的靜態和動態已經是略略明白。現在我們可以來說詩的將來了。分起來是：

一、詩有獨具的本體，這種本體是自然人生和個人的情意的一種結合。因爲科學的關係，人對於自然的認識進步。因爲思想道德學術的關係，使人生實際的進步，都是漸漸的改變了詩的面目。所以今後的

詩，變動雖大，進步也大。他的進步，便是學藝，思想，情感，愛戀種種進步的結晶。

一、二十世紀以前的科學，哲學，文學，美術，思想，都是爲學術的奮鬬，各個都得有美滿精嚴的結果。但是二十世紀的趨向，是就這各個結果中去取出一新的結果。二十世紀的詩，也是一樣，應該取各派之長，爲綜合的創造。

一、人看着人的天地，大小配搭，都很合宜。但是鳥獸和昆蟲他們的天地呢，人又何嘗知道？所以二十世紀，同時努力人的生活，同時開創物的生活。這是詩的將來一條新路。

一、人類活了幾萬年，別的進步都還可觀，惟有兩性的愛眞是可憐，到了二十世紀方才說到解放。解放後是應該怎麼樣呢，都還莫有消息。甚麼叫戀愛，也還要待解釋。所以詩的責任是很重的了。今後的詩，不是爲兩性的愛作留聲機，是爲兩性的愛作叫明鷄。

一、兒童的心理是無上的美，並且還含有種種的問題，過去的詩人都將他忽略，便有也不過將他放在客體。這是將來的詩的一個重要發展。

八年、一月一日在白蒙達爾利寄。

論詩通信

郭沫若

一

白華先生：

我的詩眞是你所最愛讀的麼？我的詩眞是可以認作你的詩的麼？我眞歡喜到了極點了！只是你說：你有許多詩稿無形中打消了。我又很替我可惜起來，因爲我想你的詩一定也是我所最愛讀的詩，你的詩一定也是可以認作我的詩的。我想凡是藝術家對於他自己所產生出來的東西，一定是如像慈母之愛撫其赤子的一般，會要加以十分的愛惜的。你却何以那樣地冷酷，那樣地暴殄，或者你是取的獨樂主義，不肯披露出來安慰我們的嗎？我想我們的詩只要是我們心中的詩意詩境底純眞的表現，命泉中流出來的 Strain，心琴上彈出來的 Melody，生底顫動，靈底喊叫；那便是眞詩，好詩，便是我們人類底歡樂底源泉，陶醉底美釀，慰安底天國。我每逢遇着這樣的詩，無論是新體的或舊體的，今人的或古人的，我國的或外國的，我總恨不得連書帶紙地把他吞了下去，我總恨不得連筋帶骨地把他融了下去。我想你的詩一定是我們心中的詩境詩意底純眞的表現，一定是能使我融筋化骨的眞詩，好詩；你何苦要那樣地暴殄，要使他無形中消滅了去呢？你說：『我們心中不可無詩意詩境，却不必定要做詩。』這個自然是不錯的。只是我看你不免還有沾滯的地方。怎麼說呢？我想詩這樣東西似乎不是可以『做』得出來的。我想你的詩一定也不會是『做』了出來的。Shelley 有句話說得好，他說：

A man cannot say, I will compose poetry。Goethe 也說過：他每逢詩興來了的時候，便跑到書桌旁邊，將就斜橫着的紙，連擺正他的時候也沒有，急忙從頭至尾地矗立着便寫下去。我看哥德這些經驗正是顯勒那句話底實證了。詩不是『做』出來的，只是『寫』出來的。我想詩人底心境譬如一灣清澄的海水，沒有風的時候，便靜止着如像一張明鏡，宇宙萬彙底印像都涵映着在裏面；一有風的時候，便要翻波湧浪起來，宇宙萬彙底印象都活動着在裏面。這風便是所謂直覺，靈感(Inspiration)。這起了的波浪便是高張着的情調。這活動着的印象便是徂徠着的想像。這些東西，我想來便是詩底本體，只要把他寫了出來的時候，他就體相兼備。大波大浪的洪濤便成爲『雄渾』的詩，便成爲屈子底離騷，蔡文姬底胡笳十八拍，李杜底歌行，當德(Dante)底『神曲』，彌爾棟(Milton)底『樂園』，哥德底『弗司德』；小波小浪的漣漪便成爲『沖淡』的詩，便成爲周代底國風，王維底絕詩，日本古詩人西行上人與芭蕉翁底歌句，泰果爾底『新月』。這種詩底波瀾，有他自然的週期，振幅(Rhythm)，不容你寫詩的人有一毫的造作，一剎那的猶豫，硬如哥德所說連擺正紙位的時間也都不許你有。說到此處，我想詩這樣東西到可以用個方式來表示他了：

詩＝(直覺×情調×想像)×(適當的文字)

(Inhalt)　　　　(Form)

照這樣看來，詩底內函便生出人底問題與藝底問題來。Inhalt 便是人底問題，Form 便是藝術問題。歸根結底我還是佩服你教我的兩句話。你教我：『一方面多與自然和哲理接近，以養成完滿高尙的詩人人格；一方面多研究古昔天才詩中的自然音節，自然形式，以完滿詩底構造。』白華兄！你這兩句話我眞是銘肝刻骨的呢！你有這樣好的見解，所以我相信你的詩一定是好詩，眞詩，我很希望你以後『寫』出了詩的時候，你千萬不要再把他打消，也該發表出來安慰我們一下子呵！

……………………………………

郭沫若（九，一，十八。）

二

白華兄：

……我對於詩詞也沒有甚麼具體的研究，我也是最厭惡形式的人，素來也不十分講究他。我所著的一些東西，只不過儘我一時的衝動，隨便他亂跳亂舞罷了。所以當其纔成的時候，總覺得滿腔高興，及到過了兩日，自家反覆讀讀看時，又不禁浹背汗流了。只是我自己對於詩的直感，總覺得以『自然流露』的爲上乘，若是出以『矯揉造作』，只不過是些園藝盆栽，只好供諸富貴人賞玩了。天然界的現象，大而如寥無人跡的森林，細而如路旁池畔的花草，動而如巨海宏濤，寂而如山川清露，怒而如雷電交加，喜而如星月皎潔，莫一件不是自然流露出來的東西，莫一件不是公諸平民而聽其自取的。亞里士多德說，『詩是模倣自然的東西』。我看他這句話，不僅是寫實家所謂忠於描寫的意思，他是說詩的創造，貴在自然流露。詩的生成，如像自然物的生存一般，不當參以絲毫的矯揉造作。我想新體詩的生命便在這里，古人用他們的言辭表示他們的情懷，已成爲古詩，今人用我們的言辭表示我們的生趣，便是新詩，再隔些年代，更會有新新詩出現了。

…………

弟沫若頓首。（九，二，十六夜。）

社會上對於新詩的各種心理觀

俞平伯

日來社會上白話的應用已慢慢擴張，林紓這種人也說『科學不用古文』，至於稍些開明一點的人，對於白話文的應用方面，更沒有疑惑了。但是講到白話文在文學上的地位，那抱懷疑態度的人就很不少。現在新文藝約包有戲劇小說詩歌三種作品。戲劇小說可以用白話做，差不多大家承認，因爲社會上所歡迎的「皮黃」「秦腔」是用白話的，所喜歡看的紅樓夢水滸也是用白話的。至於舊的戲劇小說和新的戲劇小說，是不是一個東西，他們也都不問；戲劇小說非用白話來做不可的原因，他們也沒有知道；總覺得古人有了，後人也可以學學。還有一層心理，覺得戲劇小說是淺俗的，消遣的，所以儘可以用『引車賣漿』的白話來做；至於講到詩的一方面，那心理便迥乎不同。

大凡一種革新事業的進程阻礙愈多，路線愈曲折。中國本沒有文學的戲劇小說——已死的崑曲和最少數的好小說在外——所以創造新的大有「破竹」之勢。至於詩在中國文學上久已占極重要的位置，幾千年的各家著作已『汗牛充棟』，而且都是句法整齊韻脚嚴重的文言作品，今天忽然有人要用他們一向視爲『搢紳先生難言之』的白話，來替代他們『師師相承』的正宗文言；一方又講什麼詩體解放呵，要做無韻的散文詩，一方又改換他們所用的材料，來描寫社會上種種的生活狀態和羣衆運動——能工示威等等，——他們自然要驚詫不置，糊糊塗塗嘴裏就說道，『荒謬』『胡鬧』。我們聽了，也一點不生氣。

從新詩出世以來，就我個人所聽見的和我朋友所聽見的社會各方面的批評，大約表示同感的人少懷疑的人

多，就反對一方面講，又種種不同：有根本反對的，有半反對的，也有不反對詩的改造而罵我們個人的。我覺得既有這種情形，便想做篇文字，一面解釋社會的疑惑，一面催促我們同人向前努力，現在先把各方面的心理分別說明。

（一）反對詩的改造　這派人的代表，就是一班的『遺老』『遺少』和『斗方名士』。他們受古典文學的薰染最深，而且他們的生活又是非人的生活，弄得神經起了變態，一點正確的思想沒有；加以從前受了冬烘的八股教育，讀了幾句古詩便偷竊模做起來，居然也自命『文彩風流』。詩裏邊說的，無非是些皇帝武人優伶妓女這類人物，除了這些，他們便覺得沒有詩趣了。這班人非但沒有眞正文學的明確觀念，就是中國舊有的文學也根柢淺薄得很，要大駡特駡我們，原是不足怪的。還有一種『國粹派』，他們舊文學的知識，總要比上列這種人充足得多；但是他們的大病總是頭巾氣太重，講起詩來，往往要請出什麼『王化之始』『美人倫齊風俗壹教化』這種大話頭來嚇人，再平易一點，也不過做幾首『搖蕩性靈』『感慨身世』的詩。他們既不能有文學的世界觀，也不能從文學史上面得一點文學遷變的知識，加以平昔蔑視白話的心理，自然認詩既沒有改造的可能，也沒有改造的必要了。

（二）反對中國詩的改造　這派人的攻擊新詩，和上邊所說的原沒有什得分別。不過他們外國文學的知識比較充足一點，讀過幾本外國詩，也曉得詩是可以用白話做的；但是他們總不肯贊成中國詩的改造。這個道理，本有點奇怪，他們既已承認白話可以做詩，又要來反對新體詩，豈不是自相矛盾嗎！他們偏喜歡隨隨便便說，『一國自有一國特殊的文學，唐宋以來的近體詩，是我國最純粹的出品，何必「削趾適屨」去學外國人呢！』這種說法，就是『中學爲體西學爲用』的口氣，說來說去，總沒有把話說圓。我推究他們的心理，還是喜歡古董，不過在中國古董之外，添個外國古董而已。他們始終信仰『古典主義』『浪漫主義』做文學界的正宗，對於近代的『寫實派』『象徵派』，不過以爲姑備一格。我們做了不限韻的白話詩，這班中外合璧的古董家，自

然大不高興，要來教訓我們了。

(三)反對我們改造中國詩　這一派不是攻擊新詩，是攻擊做新詩的人，本來可以不論的，但是只要就詩論詩，不要牽涉私人感情關係，也不妨在這裏講一講。他們說，『詩是可以用白話做的，詩是極該用白話做的，詩不但要有新的介殼，并且要有新精神的；但是你們這班人都沒有詩人的天才，要來冒冒昧昧改造中國詩是決不行的，好比一個極好的題目，給「冬烘先生」糟蹋了，你看新青年新潮登載的白話詩，不中不西，像個什麼呢！』我聽了這番話，覺得他們腦筋很清楚，是可欽佩的；對於我們發很老實的忠告，是該感謝的；但是他們的話，我們始終不能贊同，不是我們大言不慚說我們的確有詩人的天才，我們並且還承認我們恐怕不是；但儘管不是天才，學做幾首詩，也沒有多大害處，果然眞有極好的新體詩出現，我們自然願意『改途易轍』的。太陽出了，螢火滅了；雄雞叫了；夜貓沒有聲音了；我們做螢火夜貓的資格，誰還能說不夠呢！我以為天才既沒有一定的標準，也不是「生而知之」的，我們是個現代的人做現代的詩，不論好壞，總沒有什麼不可。至於誰是天才，誰不是天才，將來自然知道。現在只要大家往前去，有一分力做一分事，我們也絲毫沒有客氣。

(四)贊成的　這裏邊又可分兩派：一種是盲目的贊成，一種是有意識的贊成。上邊一種和第一類的反對派，知識程度也差不許多。他們並不知新詩的眞正精神和價值，不過看這個東西很流行很時髦；用了淺顯的白話，不講對仗，不押韻脚，不用古典，他們隨着嘴亂謅，似乎很容易，所以很喜歡他的。這一種心理，和從前有一派文人，喜歡尋古字僻典來誇耀門面，實在是一般無二，正應所謂『文人自文其淺陋』。這一派人對於新詩前途的發展很有妨礙，他們亂做亂投稿，弄到後來，社會上對於新詩自然要抱一種嫌惡輕蔑的態度，新詩社會化的成功，就很難預期了。至於有意識的贊成派，見解是明通的，知識是充足的，當然是我們頂好的朋友，很可以幫助我們的。

上邊粗略分了四層，我個人一時所想得到的不過如此。四種人裏有三種反對，我們新詩不為現在一般社會

所歡迎，已覺得很明瞭。我常向我自己道：『新詩何以社會上不能容納呢？怎樣纔能夠使新詩的基礎堅固呢？』

我先回答第一問，共有三種原因可說。

第一，中國現行白話，不是做詩的絕對適宜的工具。我這句話，很容易引起誤會，好像我對于白話做詩，自己也不很能相信的。其實不然，我覺得在現今這樣情形之下，白話實在是比較最適宜的工具，再尋不到比他更好的工具；但是一方面，我總時時感用現今白話做詩的苦痛。白話雖然已比文言便利得多，但是缺點也還不少呵，所以實際上雖認現行白話為很適宜的工具，在理想上却很不能滿足。原來現行白話是從歷史上蛻化來的，從漢到清白話久已喪失製作文學的資格，文言眞是雅言，白話眞是俗語了。現在所存白話的介殼，無非是些『這個』『什麽』『太陽』『月亮』等字，稍為關於科學哲學的名詞，都非『借材異地』不可；至於缺乏美術的培養，尤為顯明之現象。現在新詩裏面，自然不能再用那些『肉麻詞藻』『割裂典故』來鬼混。既抱了這種嚴格主義，往往就容易有乾枯淺露的毛病，雖有幾首是很完全，但也有不免小病的，加以中國的社會，向來喜歡『求全責備』『吹毛求疵』，做新詩的人，難免成為衆矢之的了。

第二，新詩尚在萌芽，不是很完美的作品。上邊說的是工具的缺點，這裏所說竟是用工具的人的笨拙了。這種情形我們也應該知道承認，但不該失望自棄。新詩現在雖很幼稚，却大有長成的希望；雖不很完美，却可以努力進步使他完美；我們認定這種缺憾是一時的，是應有的，我們可以盡力去彌補他。

怎麽說是一時的呢？大凡文學的變遷，一方有世界的關係，一方有歷史的影響；換言之，就是受空間和時間的支配。中國詩的改造，可以把西洋近代文學的新精神做傍證，可以把歷史上變遷的痕跡做直證，現在的新詩，雖不是新文藝的『中堅』，總是個『急先鋒』。將來詩的發展，一定要跟這條路慢慢的向前去，這些缺憾，當然會逐漸彌縫的。

怎麽說是應有的呢？中國古詩的年壽，由萌芽而長成而老死，非常長久，中間却有無數的天才，極美的作

品，像死文言這樣笨拙的器具，他們居然也能使用得很便利。古人吃了一點苦，後人學了一分乖，日積月累，所以儘管詩體很拘苦，詩思很腐敗，但是他們運用工具的手段，實有長足的進步。我們現在對於古詩，覺得不能滿意的地方自然很多，但藝術的巧妙，我們也非常驚服的。如從新詩一面看來，白話雖有比較的便利，缺點也還不少，他們大胆用白話做詩，好比小孩學步一般，是沒有一定把握，而且死文言的作品，可以供我們採取的很少，西洋詩呢，又有許多地方因爲東西言語思想隔閡太遠了，純粹的歐化詩，決不爲一般社會所容納。我們到了這個地位，只得憑自己的腦力去和困難搏戰，若要想卽刻主義和藝術有一致的完美，就是絕頂的天才也有點爲難，況且我們誰是天才，誰不是天才，還是一個問題。平心講來，主義一方面，比較前人總有進無退，在藝術方面，幼稚是無可諱言的，也不必諱言的。古詩有幾千年的歷史，新詩出世不過兩年，這層缺憾，誰能說不是應有的呢！

第三，現今社會實在沒有容納新文藝的程度。上面二節，都是『反躬自責』的話，這裏却說到讀詩的人身上了。這句話好像有點輕蔑社會，其實的確是句老實話。我常自己想，新詩的不受歡迎，不外這三種原因，但是那種原因最主要呢？想來想去，還是這個是主因。只要想中國大多數人是一種什麼生活？對於文學是一種什麼知識？是一種什麼興趣？把三層解答了，聽我上邊這句話，當然不至於懷疑。因爲現今社會的生活是非常黑暗悲慘，但偏又喜歡『粉飾』，愛念『喜歌』，彷彿『家醜不可外揚』這種神氣。我們做詩，把他赤裸裸的描寫表現出來，他們看了，自然有點難過，搖頭說道：『不堪！不堪！』但這是他們的不堪，不是做詩的人杜撰來笑罵他們的，文學家老老實實表現人生，是他惟一的天責，要拿這個來歸罪，他是決不肯承認的。講到文學的知識，中下等社會無論，就拿最高等的文人學士來講，這流人就是所謂『讀書種子』，照他們的文學知識，要反對新詩是一點不奇。你不信問問他們，文學是什麼？文學的作用是什麼？詩是怎麼一種文學？這三個問題，本是有文學常識的人都該能解答的，但是他們决不肯痛痛快快告訴你，不是『無言』，就是引兩句破書，

不但問他的人不懂，連他自己也莫名其妙。這種人看了詩新，自然登時驚詫起來，我們對於他們，還有什麼希望呢！說到文學的興趣，這簡直是世界上獨一無二的，因爲別國人決無從領略。中國人以爲文學最富有興趣的，一面在字眼古典上，一面在音節上，表面看來似乎也不奇怪，無奈所喜歡的字眼古典，是一大半割裂生湊的，所喜歡的音節，是神祕莫測的。上一種的嗜好，還是『古典主義』應有的現象，也不甚可怪。講到音節，眞叫人『不可思議』，常看見有人拿一本文集或詩集，咿唔咿唔，唱了一遍，調子很難聽，比戲園唱的壞得多，便自以爲『神與古遊』『超乎象外得其環中』了。至於文學的體性結構境地，能夠領略多少，我就無從曉得。總之，這種怪癖，和外國人的讀書法，根本不同，新詩的所以不受歡迎，這是很大的原故；因爲新詩句法韻脚皆很自由，絕對不適宜『顛頭播腦』『慷慨悲歌』的。所以社會上很覺得他不是個詩，我曾聽見有人看了我的詩說道：『這個大約是可以合風琴的』，這種似嘲似罵的口吻，大約連『姑備一格』這句話也不肯贊同。

詩既被社會上所拒斥，而戲劇小說也不很容納。就外表看來，戲劇小說可用白話，已不成問題，怎麼他倆也不很時髦呢？說到這裏，發現一個公共的地方，就是新文藝的實質和社會的嗜好不能調和。請看易卜生的戲劇，那一國沒有譯本，到了去年六月，新青年才出了一本易卜生號，把他介紹到中國來。社會上看了，引起注意和興趣的竟很少，果然也是東西語言太遠，譯本沒有能夠把原本意思曲折達出，但是不投中國人的時尙，眞是文藝界消沈的原因呵！社會上既拿文藝品來當玩耍，不過是開開心的，我們偏要請他看文學的著作，如何不惹人厭呢！總之，現今社會上不但不容納新文藝的介殼，並且不容納他的精神，他們覺得新詩不是詩，戲劇和小說不是文學，我們要得他們的贊許，非大大改變我們的主張不可。喜歡做主義和藝術一致的文學，是我們頂笨頂蠢的地方，我們只好去做愚人罷。

社會上所以不歡迎新詩的原故，現在已經明白，但是怎樣使新詩的基礎堅固，這個問題還來往我們的胸中。我姑且把自己的一點意見粗略說一說，供大家採取。

要新詩有堅固的基礎，先要謀他的發展；要在社會上發展，先要使新詩的主義和藝術都有長足完美的進步，然後才能夠替代古詩佔據文學上重要的位置。至於社會上不相容納，不是我們分內所應該管的。我們只希望他們文學常識進步了，平心靜氣來看新文藝，除此以外，也別無他法了。我們頂要緊的事，就是謀新詩本身的進步：掛了一面新文藝的大旗，胡亂做些幼稚的作品敷衍了事，這眞是我們的大罪過。可敬愛的朋友呵！不要辜負了好機會，不要忘懷了重大的責任！

我第一個的意見，就是以後我們做詩，要增加他的重量，不要增加他的數量，這因爲用白話做詩，表面看來非常容易，對仗字面韻脚，統統都可以不要，只用空口說白話，豈不是太容易了嗎？但從實際上講來並不然的，豈但不然，簡直相反，說白話詩容易做的，都是沒有嘗試過的外行話。依我的經驗，白話詩的難處，正在他的自由上面。他是赤裸裸的，沒有固定的形式的，前邊沒有模範的，但是又不能胡謅的：如果當眞隨意亂來，還成個什麽東西呢！所以白話詩的難處，不在白話上面，是在詩上面；我們要緊記，做白話的詩，不是專說白話。白話詩和白話的分別，骨子裏是有的，表面上却不很顯明；因爲美感不是固定的，自然的音節也不是要拿機器來試驗的。白話詩是一個『有法無法』的東西，將來大家一喜歡做，數量自然增加，但是白話詩可惜掉了底下一個字。社會上本來在那邊尋事，我們再給他『口實』，前途就很難樂觀了！

我所主張，就是增加詩的重量。無益有損的詩儘可少做；就是多做也不妨，却不可亂付報紙月刊登載。我覺得這樣限制數量的辦法，很可以保全白話詩的『令名』。至於增加重量之結果，自然做一首詩會有這首詩的價値，精神紙墨都不浪費，豈不很經濟嗎？增加重量的辦法，我有兩條。

(一)多採取材料，少用材料。　材料的缺乏可以叫做詩的人破產，材料的不加選擇也可以損壞詩的價値。新詩裏面自然以關於人生的事物做主要材料，但這裏面也儘有選擇之必要。具體的例無從說起了，大約幻想的最要不得，聽來的勉強可以，目視身歷的最好。不眞切不適宜的材料隨意使用，眞危險得很呵！做詩的人應該

常常預備許多材料，經過精心選擇的結果，然後再用他；決不可以肚裏空空稍些吃點東西，立刻就吐出來。我常常這麼辦，現在曉得很不妥的，後悔的了不得。

（二）多讀古人的作品，少去摹倣他。　造房的有圖樣，畫圖畫的有範本，做詩的自然也要尋個老師。西洋詩和中國古代近於白話的作品。——三百篇樂府古詩詞我們都要多讀。這種詩都是淘鍊極精的著作，我們可以學許多乖，省許多事；但是我們是要創作的，不是依賴人的，樣樣去摹倣他，有了古人沒有我了。中國歷來的大毛病，我們總要『矯枉過正』，刻刻記在心裏。

我那第二點，就是以後我們勉力做主義和藝術一致的詩，不要顧了介殼，掉了精神。這層意思是極重要的，新詩和古詩的不同，不僅在於音節結構上面，他倆的精神，顯然大有差別。我們做詩的人，也決不能就形式上的革新以為滿足；我們必定要求精神和形式兩面的革新。主義是詩的精神，藝術是詩的形式。新詩的藝術果然也很重要，但藝術離了主義，就是空虛的，裝飾的，供人開心不耐人尋味起人猛省的。中國古詩大都是純藝術的作品，新詩的大革命，就在含有濃厚人生的色彩上面。我們如果依順社會上一般愚人的態度，輕輕把主意放棄了，只在藝術上面用工夫；到了後來，還同古時的『倡優文學』『半斤對八兩』！大吹大擂的文藝革新，結果不過把文言變了白話，裏面什麼也沒有改換，豈不是大笑話嗎？

新詩萬不可放進舊靈魂，已如上面所說。思想革新，全在個人自己的努力，不是有一定條件的，但表示思想的方法，却可以說一說，我常覺得有兩種毛病，做詩很容易犯。第一，做詩最怕平舖直敍沒有包含。用無數句子來表示一點簡單淺淺的意思，讀的人一看就知道，再看就索然，這種『嚼蠟』的詩大可少做。白話本是個明暢流利的東西，不比文言可以裝腔做勢，再用上外宕的筆調，自然會『一目了然』沒有餘味的。第二，不要用迷離惝怳的話頭，弄得思想非常籠統。這是中國詩人的老毛病，和上邊雖是相反，却有同樣的不妥。要曉得用文言做詩，果然很容易迷離惝怳；但是白話雖比文言好些，也不是絕對不會有的。如曾經受過舊文學的薰染

的人，那不知不覺間，更容易犯這個毛病。迷離惝怳的詩，外面看來好像層層疊疊趣味深長，其實裏面還是個空無所有。上邊所說那種詩究竟還是白話作品，這種簡直是冒牌的新貨。

我對於藝術方面有幾條零碎的見解，算我第三層的供獻罷。

（一）注重實地的描寫。　這條意思，前邊講材料的時候，已經約略說過。因爲材料缺乏，詩人既不肯擱筆，又不肯努力去尋：於是借點玄想，結構一個『空中樓閣』拿來應付。新詩人這樣的偷嬾不老實，要鞏固詩的基礎，難得很呵！我以爲做詩非實地描寫不可，『想當然』的辦法，根本要不得。實地描寫果然未見得定做出好詩，但比那『想當然』其實『不然』的空想畢竟要強得多。

（二）使用材料的調和。　詩人積了許多材料，大同小異的多得很，而且一個人有一人的環境，所採取的材料大致總偏於一方面；那使用的時候，便很覺困難。譬如從前人學做詩，不是『傷春』，就是『悲秋』，或者『看花』，或者『飲酒』。我們讀了十幾首就有點討厭，再讀下去睡魔來了。我們儘做單調的詩，豈不是要和『斗方派』的『詩品』作同志嗎？這就得講材料的調和。　那材料很富的詩人，自然不會單調的；如材料不甚多，或只有一二種的材料，那『移步換行』的方法當然要研究的。材料缺乏自然是很大的缺憾，要設法避去單調的作品，只有把一種單純的材料從種種方面看去，那自然一首有一首特別的色彩，不使讀的人厭倦了；但這種辦法，很不容易做到。

（三）造句安章的錯綜。　單調的章法句法，也是很討厭的。文法這個東西不適宜應用在詩上。中國本沒有文法書，那些主詞客詞謂詞的位置更沒有規定，我們很可以利用他，把句子造得很變化很活潑。那章法的錯綜也是一樣的道理。從前人講文章的『起承轉合』，彷彿有規定的格式似的，荒謬是不消說了。我們看來，篇段句子前後的位置實在沒有一定；而且詩總要層層疊疊話中有話，平直的往前說去做篇散文就完了，況且好的散文也不是這樣的。章法句法的前後變換，目的總在引起人的注意，鼓動人的興味。那具體的應用，臨文時才可以

說，這裏無從講到了。

（四）限制文言的借用。 借用文言本是不得已的事，現行白話有許多不夠用的地方，只得借用文言來補，我們並不喜歡文言合璧的怪物。在做詩的時候，比較做散文借用文言更多，因爲白話太質樸了，用他來做詩，那不適宜不夠用的地方要比散文多，那種天然的缺憾，我們也『無可奈何』！但是我們不可忘記文言是借來的，能少用便少用；能不用更好。我們有幾千年用文言做詩的習慣，往往借用的時候『反客爲主』；那就違反我們向來的主義，不但忘了新詩的精神，連他的介殼也保不住了。這種『不三不四』的作品，要代替舊文藝，我也有點懷疑。我們總抱定一種主張，努力打破困難，成功與失敗，另是一個問題呵！

我這篇話算說完了，我自己不很會做詩，又沒有研究過西洋詩，本不該亂說外行語。講到社會對於新詩的心理方面，才引起我自己的意思，竟占了幾張紙。想讀本誌的人，對於這種淺近的話沒有不已經知道的；但是做諸君腦海裏的『記事珠』，想也沒有妨礙罷。

戲劇改良各面觀

傅斯年

這篇戲劇改良各面觀的意見，是我一年以來，時時向朋友談到的，然而總沒寫成篇章。十日前，同學張繆子君和胡適之先生辯論廢唱問題，我見了，就情不自禁了。但是我在開宗明義之前，有兩件情形，要預先聲明的：——

第一，我對於社會上所謂舊戲，新戲，都是門外漢：

第二，我對於中國固有的音樂，和歌曲，都是門外漢。

既然都是門外漢，如何還要開口呢？據我個人觀察而論，中國人熟於戲劇音樂一道的，什麼是思想牢固的了，不客氣說來，就是陷溺深的了，和這些『門內漢』討論『改良』，『創造』，絕對不肯容納的。我這門外漢，却是不會陷溺的人。我這篇文章，就以耳目所及爲材料，以直覺爲判斷：既不是『隨其成心而師之』，也就不能說我不配開口。

我以爲改良舊戲，和創造新戲，是兩個問題，（理論詳第四節。）應否改良創造的理論，和怎樣改良創造的方法，又是兩個問題，我們但凡把眼光放大些，可就覺得現在戲劇的情形，不容不改良，真正的新劇，不容不創造；現在正當討論怎樣改良創造的方法，應否改良創造的理論，不成問題了。——若是還把極可寶愛的時光，耗費在討論這個上，就是中國人思想，處處落在人後的證據。然而就中國社會可憐的情形而論，却不能不供出思想處處落在人後的證據。我們若遲然討論方法，便有大多數人根本反對道，『何必要改良？』無可如

何，只好先把舊戲的情形，作一具體的評判；我還要自己承認，這個評判，是不得已而出的「費話」。

一　舊戲的研究

我們對於舊戲的形式和材料，不表同情，原不消說，然而僅僅漫駡，也不能折人之心。照我意思，先就戲劇進化的階級爲標準，看看現在戲界，進化到何等地步，更就中國戲劇和中國社會同用的關係，判斷現在戲界的眞正價值如何。易詞說來，前者以戲劇歷史爲觀察點，後者是個社會問題；二者並用，似乎可得個概括的論斷。

現在中國各種戲劇，無論『崑曲』，『高腔』，『皮簧』，『梆子』，總是『鼈血龜水，分不清白，』在一條水平線上。不僅這樣，這般高等戲，和那些下等的『碰碰戲』，『秧歌戲』，『高蹺戲』，也在一個水平線上。雖然詞句雅俗，情節繁簡，衣飾奢儉，有絕大的分別，若就他組成的分子而論，却是同在一個階級，沒高下之別的。眞正的戲劇純是人生動作和精神的表象（Representation of human action and spirit），不是各種把戲的集合品。可憐中國戲劇界，自從宋朝到了現在，經七八百年的進化，還沒有眞正戲劇，還把那『百衲體』的把戲，當做戲劇正宗！中國戲劇，全以不近人情爲貴，近於人情，反說無味。請問戲劇本是描寫人事的，何以專要不近人情？純粹戲劇，不能不近人情，百衲體的把戲，雖欲近人情而不能組成純粹戲劇的分子，總不外動作和言語，動作是人生通常的動作，言語是人生通常的言語；百般把戲，無不合有競技游戲的意味，競技游戲的動作言語，却萬萬不能是人生通常的動作言語；——所以就不近人情，就不能近人情了。譬如打臉，是不近人情的。何以有打臉？同爲有脚色，何以有脚色？因爲是下等把戲的遺傳。譬如『行頭』，總不是人穿的衣服。何以要穿不是人穿的衣服？因爲競技游戲，不能不穿離奇的衣服。譬如花臉，總做出人不能有的粗暴像。何以要做出人不能有的粗暴像？因爲玩把戲不能不這樣。譬如打把子。翻筋斗，更是豈有此理了，更可以見得

是競技的遺傳了。平情而論，演事實和玩把戲，根本上不能融化；一個重摹仿，一個重自出，一個要像，一個無的可像，一個重情節，一個要花鞘，簡直是完全矛盾。中國人却不以完全矛盾見怪，反以『兼容並包』爲美。那些下等戲，像上文所舉的『碰碰』『秧歌』『高翹』……之類，雖然沒有這些上等戲兼容並包的大量，却同是不離乎把戲的精神。在西洋戲劇是人類精神的表現（Interpretation of human spirit）。在中國是非人類精神的表現（Interpretation of inhuman spirit）。既然要和把戲合，就不能不和人生之眞拆開。所以我以爲中國的上等戲下等戲在一條水平線上，是就戲劇演進的階級，診斷定了的，是就他們組成的原素，分析比較過的。好比猴子，進化到毛人，就停住了，再也不能變人了；中國的戲，到了元朝，成了『雜劇』『南戲』的體裁，就停住了，再也不能脫開把戲了。

唱工一層，舊戲的『護法使者，』最要拿來自豪。唱工應廢不應廢，別是一個問題，（解詳第四節）縱使唱工不廢，『京調』中所唱的詞句，也是絕對要不得。歌唱一種東西，雖不能全合語言的神味，然而總以不大離乎語言者近是。且是，曲折多，變化多，詞句參差，聲調抑揚，才便於唱。若用木強的調調兒，總是不宜。『京調』不能救治的毛病，就在調頭不好，——不是七字句，就是兩三加一四的十字句。任憑他是絕妙的言語，一經塡在這個死板裏，當時麻木不仁，索然無味起來；這個點金成鐵的緣故；全是因爲調頭不是；——不合言語的自然，所以活潑潑的妙文，登時變成死言語，不合歌曲的自然，所以必須添上許多『助聲』『轉聲』。我們說話，不是定要七字十字，唱曲何必定要七字十字。從四言五言樂府，變成七言樂府，是文學的進化，因爲七言比較五言近於語言了；從七言樂府，變成詞，是文學的進化，因爲詞更近於語言了；從稍嫌整齊的詞，變成通體參差的曲，是文學的進化，因爲曲尤近於語言了；可是整齊的『京調』，代不整齊的『崑弋』而起，是戲曲的退化，因爲去語言之眞愈遠了。現在把一部樂府詩集和一部元曲選比較一看，覺得元曲選裏的詞調好得多；使我們起這種感覺，固然不止一個原因，然而主要原因，總因爲樂府整齊，所以笨拙，元曲參差，所以

靈活。再把一部元曲選和十幾本戲考比較一看，又要覺得生存的『京調』，尙且不如死了五百年的元曲，也是這個道理。所以我敢斷言道，『京調』根本要不得，那些『轉聲』『助聲』，正見其『黔驢技窮』，和八代樂府沒奈何時，加上些『妃』『豨』，是一樣的把戲。『京調』的來源，全是俗聲：下等人的歌謠，原來整齊句多，長短句少，——這是因爲沒有運用長短句的本領，——『京調』所取裁，就是這下等人歌唱的款式。七字句本是中國不分上下今古最通行的，十字句是三字句四字句集合而成，三字句四字句更是下等歌謠的句調。總而言之，『京調』的調，是不成調，是退化調。就此點而論，『京調』的上等戲；又和那些下等戲在一條水平線上了。照這看來，中國現在的戲界，不特沒有進化到純粹的戲劇，並把眞正歌曲的境界，也退化出去了。

我再把中國戲劇，和中國社會相用的關係，說個大概。有人說道，中國戲劇，最是助長中國人淫殺的心理。仔細看來，有這樣社會的心理，就有這樣戲劇的思想，有這樣戲劇的思想，更促成這樣社會的心理；兩事是交相爲用，互成因果。西洋名劇，總要有精神上的寄託，中國戲曲，全不離物質上的情慾。同學汪緝齋對我說，中國社會的心理，是極端的『爲我主義』；我要加上幾個字道，是極端的『物質的爲我主義』。這種主義的表現，最易從戲曲裏觀察出來。總而言之，中國戲劇的觀念，是和現代生活，根本矛盾的，可以受中國戲劇感化的中國社會，也是和現代生活根本矛盾的。

二　改革舊戲所以必要

照上文所說，中國戲劇，既然這樣下等，應當改革的道理，可就不必多說了。但是關於舊戲的技術文學各方面，還有批評未到的地方，現在再論一番，作爲改革舊戲所以必要的根據。

就技術而論，中國舊戲，實在毫無美學的價值。舉其最顯著的缺點：第一、是違背美學上的均比律。(Sy

of proportion)譬如一架黃包車，安上十多支電燈，最使人起一種不美不快的感覺；這是因爲十幾支電燈的強度，和個區區的黃包車，不能均比。中國戲劇，却專以這種違背均比律的手段爲高妙；紅鸞喜上的金玉奴，也要滿頭珠翠，監獄裏的囚犯，也要滿身綢帛。不能彼此照顧，互相陪襯，處處給人個矛盾的，不能配合的現象，那能不起反感。第二、是刺激性過強。凡是聲色一類，刺激甚易的，用來總要有節制；因爲人類官能，容易疲乏，一經疲乏，便要漸漸麻木不仁，失了本來的功用了。更進一層，人類的情緒，不可促動太高：若是使人心境頓起變化，有不容呼吸的形勢，就大大違背『美術調節心情』的宗旨。舊戲裏頭。聲音是再要激烈沒有的，衣飾是再要花稍沒有的；曲終歌罷；總少覺『餘音繞梁』的餘韻，只有了頭昏眼花的痛苦。眼簾耳鼓，都刺激疲乏不堪了，請問算美不算美？至於刺激心境，尤其利害，總將生死關頭，形容的刻不容髮，讓人懸心弔膽，好半天不舒服。這種做法，總和美學原理，根本不相容。第三、是形式太嫌固定。中國文學，和中國美術，無不含有『形式主義』（formalism），在於戲劇，尤其顯著。據我們看來，『形式主義』是個壞根性，用到那裏那裏糟。因爲無論什麼事件，一經成了固定形式，便不自然了，便成了矯糅造作的了，何況戲劇一種東西，原寫人生動作的自然，不是固定形式能夠限制的。然而中國戲劇裏『板』有一定，『角色』有一定，動作言語有一定，『千部一腔，千篇一面』。不是拿角色來合人類的動作，是拿人類的動作來合角色；這不是演動作只是演角色。猶之失勒博士（Dr. F. C. S. Schiller）批評『形式邏輯』道，『「形式邏輯」不是論眞僞，是論假定的眞僞』（此處似覺擬於不倫。然失勒之批評「形式邏輯」乃直將一切「形式主義」之乖謬而論辯之。其意於此甚近但文中不便詳引耳。）西洋有一家學者道，『齊一卽是醜』(Uniformity means ugliness)，談美學的，時常引用這句話。就這個論點，衡量中國戲劇，沒價值的地方，可就不難曉得了。第四、是意態動作的粗鄙。唱戲人的舉動，固然聰明的人，也能處處用心，若就大多數而論，可就粗率非常，全不脫下等人的賤樣，美術的技藝，是談不到的。看他四周圍的神氣。尤其惡濁鄙陋，全無刻意求精，情態超逸的氣概；這總是下等

人心理的暴露，平素沒有美術上訓練的緣故。第五、是音樂輕躁，胡琴一種東西，在音樂上，竟毫無價值可言；『躁音浮響，亂人心脾』，全沒莊嚴潤流的態度。雖然轉折狠多，很肖物音，然而太不蘊藉，也就不能動人美感了，舊戲的音樂，胡琴是頭腦，然而胡琴竟是如此不堪，所以專就音樂一道評判舊戲，也是要改良的。——上面所說五樣，原不能盡，但是總可據以斷定美術的戲劇，戲劇的美術，在中國現在，尙且是沒有產生。

再就文學而論，現在流行的舊戲，頗難當得起文學兩字。我先論詞句。凡做戲文，總要本色，說出來的話，不能變成了做戲人的話，也不能成唱戲人的話，須要恰是戲中人的話，恰合他的身分心理，纔能算好，纔能稱得起『當行』。所以戲文一道，是要客觀，不是要主觀，是要實寫的，不是給文人賣弄筆墨的。『崑曲』的詞句，尙且在文學範圍之內，然而賣弄筆墨的地方，眞太利害了，把元『雜劇』明『南曲』自然的本色，全忘乾淨了，所以漸漸不受人歡迎了。『京調』却又太不賣弄筆墨了，翻開十幾本戲考竟沒一句好文章，全是信口溜下去，絕不見刻意形容，選擇詞句的工夫。這是因聲造文，不是因文造聲，是強文就聲，不是合聲於文。一言以蔽之，京調的文章，只是渾沌，無論甚人，都是那樣調頭兒。若必須分析起來，也不過一種角色，一種說話法，同在一個角色裏頭，却不因時因地，變化言辭。這樣的『不知烏之雌雄』，還有什麼文學的技藝可說？我再論結構。中國文章不講結構，原不止一端，不過戲文的結構，尤其不講究。總是『其直如矢，其平如底』，全沒有曲折含蓄的意味。無數戲劇，只像是一個模磕下來的，——有一個到處應用的公式。若是敍到心境的地方，絕不肯用寓情於事，推彼知此的方法，總以一唱完之大吉，這樣辦法，固然省事，然而興味總要索然了。我再論體裁。舊戲的人物，不是失之太多，就要失之太少。太多時七錯八亂，頭緒全分不清楚了，太少時一人獨唱，更不能布置情節，文學的妙用；組織的工夫，全無用武之地了。譬如『崑曲』裏的思凡文詞意思，我都狠恭惟他，但是這樣不成戲劇的歌曲，只可歸到廣義的詩裏，算一類，沒法用戲劇的法子，去批評他。戲裏這樣一人獨唱的，固是絕無僅有，然而舉此例彼，那些不講究的體裁；正是多著呢。——照這看來，中國的

戲劇文學，總算有點慚愧。

論到運用文筆的思想，更該長歎。中國的戲文，不僅到了現在，毫無價值，就當他的『奥古斯都期』，也沒什麽高尚的寄託。好文章是有的，（如元「北曲」明「南曲」之自然文學。）好意思是沒有的，文章的外面是有的，文章裏頭的哲學是沒有的，所以僅可當得玩弄之具，不配第一流文學。就以桃花扇而論，題目那麽大，材料那麽多，時勢那麽重要，大可以加入哲學的見解了：然而不過寫了些芳草斜陽的情景，凄涼慘淡的感慨，就是史可法臨死的時候，也沒什麽人生的覺悟。非特結構太鬆，思想裏也正少高尚的觀念。就是美術上文學上做得到家，沒有這個主旨，也算不得什麽。大前年我讀莎士比亞的 Merchant of Venice，覺得「To bait fish withal……」一段，說人生而平等，何等透徹，只是『盧梭以前的民約論』在我們元曲選上，和現在的『崐弋』『京調』裏，總找不出。我狠盼望以後作新戲的人，在文學的技術而外，有個哲學的見解，來做頭腦，那種美術派（Aesthetical School）的極端主張，是不中用的。

再把改良戲劇，當作社會問題，討論一番。舊社會的窮凶極惡，更是無可諱言，舊戲是舊社會的照相，也不消說，當今之時，總要有創造新社會的戲劇不當保持舊社會創造的戲劇。舊社會的狀況，只是羣衆，不算社會，並且沒有生活可言。這話說來狠長，不是這篇文章裏，能夠全說的。約舉其詞，中國社會的裏面，只是散沙一盤，沒有精密的組織，健全的活動力，差不多等於無機體；中國人卻喜歡這樣羣衆的生活，不喜歡社會的生活，——這不就簡直可說是沒有生活嗎？就是勉強說他算有生活，也只好說是無意識的生活，你問他人生真義是怎樣，他是不知道；你問他爲什麽我教做我，他是不知道；他是阮嗣宗所說大人先生袴襠裏的蝨子，自己莫名其妙；他不懂得人怎樣講；他覺得戕賊人性以爲仁義，猶之乎戕賊杞柳以爲桮棬；他不覺得人情有個自然，有個自由的意志；他在樊籠裏，却很能過活得，並且忘了是在樊籠裏了。——這是中國人最可憐的情形；將來中國的運命，和中國人的幸福，全在乎推翻這個，另造個新的。使得中國人有貫徹的覺悟，總要借重戲劇

量；所以舊戲不能不推翻，新戲不能不創造。換一句話說來，舊社會的教育機關不能不推翻，新社會的急先鋒不能不創造。

上來說的，都是新劇所以必要的根據。我還要聲明一句，對於有知覺的人，這都算費話。

三　新劇能為現在的社會容受否？

戲劇應當改良的理論，縱然十分充足，若是社會全無容受的地步，也不過空論罷了。所以我們要考察現在社會的情形，能容新劇發生否。說到中國戲劇界，眞令人悲觀的很。一般『戲迷』，正在那裏講究唱工，做工，胡琴的手段，打板的神通，新劇的精神，做夢還沒夢到呢。記得一家報紙上說，『佈景本不必要，你看老譚唱時，從沒有佈景，不過把一張桌子，幾把椅子，搬來搬去，就顯出地位不同來。西洋人唱做不到家，所以纔要佈景。』這種孩子話，竟能代表許多人，想在這樣社會裏造出新劇來，如何不難。但是細細考察起來，新劇的發生，尚不是完全無望。專就北京一部而論，——其實到處都是這樣，——聽戲的人，大別分為兩種。第一種人是自以為狠得戲的三昧，——其實是中毒最深的，——聽到舊戲要改良的話，便如同大逆不道一樣。所以梅蘭芳唱了幾齣新做的舊式戲，還有人不以為然，說：『固有的戲，儘夠唱的，要來另作，一定是舊的唱不好了，才來遮醜。』你想和這種人還有什麼理論，——然而嫻熟舊戲的人，差不多總是這樣思想。第二種人在戲劇一道，原不曾講究，不過為聲色的衝動力所驅使，跑到戲園裏，『顧而樂之』。這種人在戲界裏雖沒勢力，在社會上却占大多數，普通聽戲的人，差不多總是這樣。現在北京有一種『過渡戲』出現，却是為這一般人而作所謂『過渡戲』者，北京通稱新戲，但是雖然和舊戲不同，到底不能算到了新戲的地步，那些擺場做法，從舊的很多，唱還沒有去了。有一個作戲評的人，造了這個名詞，我且從他。社會上歡迎這種戲的程度，竟比舊

戲深得多；奎德社裏一般沒價值的人，却仗這個來賺錢，我有一天在三慶園聽梅蘭芳的一縷麻幾乎擠壞了，出來見大柵欄一帶，人山人海，交通斷絕了，便高興的了不得。覺得社會上歡迎『過渡戲』，確是戲劇改良的動機；在現在新戲沒有發展的時候，這樣『過渡戲』，也算慰情聊勝無了。既然社會上歡迎『過渡戲』比舊戲更很，就可憑這一線生機，去改良戲劇了。

就到新思想一層，社會上也不是全不能容受。我在舊戲裏想找出個和新思想即合的來，竟找不出，只有『思凡』裏的思凡還算好的：看起來竟是一篇宗教革命的文章，把尼姑無意識的生活，盡量形容出來。這篇思凡本是孽海記的一齣。就孽海記全體而論，也沒甚道理可說，我這番見解，總算斷章取義罷了。一個女孩兒，因爲父母信佛，便送到菴裏去，自己於佛書並未學過，佛家的宗旨，既然不知道，出家的道理，更是不消說，却困在那裏，如同入了隧宮一般，念那些全不懂得半梵半漢的佛經；什麼思凡不思凡，猶可置而不論，只這無意識的生活，是最不能容忍的：跑下山去，也不過別尋一個有意識的生活罷了。（「只因俺父好念經」一段。下至「怎知俺感歎多」。把這個思意。形容盡致。）所以就這篇曲子的思想而論，總算極激烈的；但是一人獨唱，全沒情節，聽戲的人，不能懂得這個意思，却無從照着社會上歡迎這篇戲的程度，來判斷新思想的容受。我後來又找出『過渡戲』一縷麻是有道理的，這篇戲竟有『問題戲』的意味：細分起來，有幾層意思可說。

（一）婚姻不由自主，而由父母主之，其是非怎樣？

（二）父母主婚姻，不爲兒女打算，却爲自己打算，其是非怎樣？

（三）訂婚以後，只因爲體面習慣的關係，無論如何情形，不能解約，明知火坑，終要投入，其是非怎樣？

（四）忽而有名無實的丈夫，因極離奇的情節死掉了，他的妻以後的生活，應當怎樣自處？在現在社會習慣之內，處處覺得壓迫的力量，總要弄到死而後已。

（五）父，母，庶母，女兒間的關係，中表兄妹的關係，——就是中國人家庭的狀況，——可以借此表見。

總而言之，這戲的主旨，是對於現在的婚姻制度，極抱不平了。在作原文的包天笑未必同我這見解一樣，在演成戲劇的人，和唱這戲的人，未必有極透徹的覺悟，然而就憑這不甚精透的組織，竟然很動人感情了，我第一次同同學去看，我的同學，當然受很大的刺激，後來又和親戚家幾位老太太去看，回來我問他們道，『覺得怎樣？』他們說，『這樣訂婚，眞是沒道理。』咳？這沒道理一句話，我想聽的人心裏，總有這樣覺悟，這點覺悟，就是社會上能容納新思想的鐵證。雖然中國人的思想，多半是麻木性的，——不肯輕意因爲沒道理，——就來打破這沒道理，若使有人把這沒道理說的透徹了，用法子刺激利害了，也就不由的要打破這沒道理了。憑這一點不曾枯亡盡的『夜氣』，『擴而充之』，不怕不能容受新思想。所以說到改良戲劇的骨子，還不算是絕望。

至於做法場面，一律改革，尤當受人歡迎。因爲舊法子處處板滯，處處沒趣，在不常聽戲的人看來，竟不能分青紅皂白，一經改了新式，便能活潑的緊。現在唱戲。有時把舊戲裏一枝一節，改變法子，成個新樣，聽戲的人，總覺分外受用，若是完全改了，死的變成活的了，如何不尤其討人好，譬如梅蘭芳唱獅吼記原是古裝，怕婆子一場，忽然變成時裝了。這樣辦法，眞是矛盾，然而形容怕婆子，總不是古裝能做出來的，用時裝反覺得格外覺切。衣服尙且如此，何況做法排場呢。

至於音樂歌唱一層，就原理而論，戲劇裏有歌唱，仍是歌曲的遺傳，仍不脫『百衲』的本質，和專效動作的眞戲劇根本矛盾。說一般婦孺以及不常聽戲的男子而論，歌唱原無所用。然而在街巷裏，總聽見人順嘴胡唱，在朋友處，常聽見他唱幾嗓子，這是爲何呢？據我看來，喜歡音樂歌唱，是人性的自然，所不幸者，（一）中個可唱的沒通俗詩詞曲子，（二）歌謠太少了，（三）學校家庭，又全不管音樂，（四）再加上樂器缺乏，爲這許多原因，幾乎使得中國人和樂曲斷絕關係。却又爲本能所迫，情不自禁，可就侵犯別處，大嚼戲裏的唱了。

我以爲將來新劇廢唱，是絕對的可能，——因爲戲裏原不需要唱，看戲的人，原不注意在唱，現在所以注重在唱是一時變態。是別種情形壓迫的。——但是這四層缺陷，總是要儘力彌補。若不彌補，雖然可能，不過是少量的可能，不能風行一世，不能把大多數的戲，都變成廢唱，不能使得人人知道，演劇和唱曲，是不能融合的兩件事。

照上文所說，廢唱已經比較別種情形爲難辦，再加上劇本的缺乏，劇才的缺乏，劇場的缺乏，革改戲劇一種事業也是不易做的。雖然不易做，卻又是不能不做的急務。好在改革的動機，和社會的容受情形，很有可以樂觀的地方，只好請有心人勉爲其難了。——就樂觀的地方看來是那樣，就困難的地方看來是這樣，所以我以爲新劇發生，絕對可能，但總要稍需時日，早則三年，遲則五歲。現在是在胚胎期，應當做預備的事業。

四　舊戲改良

未來的新劇，唱工廢了，做法一概變了，完全是模仿人生眞動作，沒有玩把戲的意味了，——拿來和舊戲比較，簡直是兩件事：所以說舊戲改良，變成新劇，是句不通的話，我們只能說創造新劇。但是在這新劇未登舞臺以前，——在這預備時代，——難道就容那些不堪的舊戲，仍舊引誘社會嗎？照我意思，這預備時代的事業，應當分兩途做去：爲將來新劇打算，是要編製劇本，培植劇才，供給社會劇學的常識；爲現在戲界打算，還要改演『過渡戲』，纔可以導引現在的社會，從極端的舊戲觀念，到純粹的新戲觀念上頭去。這有三種理由：——

(一)現在唱戲的人，十之九不是新劇才，教他做純粹新戲，絕對的不可能。若是另由別人演做新戲，一時又辦不到。在這過渡時代的辦法，不妨降格遷就，請這些人多唱『過渡戲』。『過渡戲』雖然不

好，總比舊戲高了，總可作將來新戲的引子。

(二)音樂歌曲，放在戲劇裏，固是不通，但是當現在他種音樂極不發達的時代，若把戲裏歌樂除去了，一般人對於戲劇，便頓然冷淡了許多。若暫且不廢歌樂，正可借這歌樂的力量，引導一般人，到新戲觀念和新思想上來。——歌樂和情節，是舊劇的兩種原素；舊戲對於情節一層，却極不修飾，『過渡戲』若果注意這件，改造好了，聽戲人心裏，就要從注重歌樂一方面，轉到專重情節，忘却歌樂一方面。這是用音樂的效用，導引他來聽『過渡戲』，一轉之間，又用『過渡戲』的情節，導引他來容受廢唱的純粹新戲。這樣做法，看起來似乎曲折，事實上必能很見功效。

(三)創造新戲，比創造新體文學，難好幾倍，都因爲後者可以孤行己意，不必管社會容受的情形，前者却不能對於社會宣告獨立。登台說法，總要有人來聽，如果沒人理，一番事業，無從措手了。爲這緣故，有不能不體察社會情形的形勢。我們並不是服從社會，是用遷就社會的手段，來征服社會。

我這主張，不過因爲過渡時代，不能不有過渡的辦法，等到新劇預備圓滿了，我便要主張廢除『過渡戲』，猶之乎現在主張廢除舊劇了。——這『過渡戲』的功用，不過像個過得的橋罷了。我還要勸告演唱『過渡戲』的人，對於思想上，情節上，多多留神，破除舊套，這樣才能顯出『過渡戲』的過渡效用呢。

到了新劇發生，『過渡戲』消滅的時候，中國式的戲曲，就從此告終嗎？我想舊戲到了這時代，總要改變體式，另成一宗；就是從戲劇的位置，退到歌曲的地步。易詞說來，從音樂歌唱情節三種混合品，離開情節退到純粹的音樂度曲。這個極小的範圍，是舊戲退一步保守得住的。何以見得？

(一)新戲裏絕對不容唱的存留，容或有人覺得枯寂。有這樣歌曲，可以在演劇之先，或者演劇之後，點綴一下，以爲餘興。西洋舞臺上，每當戲劇開幕以前，或兩幕之間，總有音樂，正是這個意思。

(二)歌曲也是優美的文學，存留著他，可借這體裁，造出許多好文章。

(三)戲劇歌曲進化的階級，大略四層：(一)各樣把戲和歌曲獨立並存；(二)歌曲裏容的把戲的材料，再略帶上些演故事；(三)成了戲曲的體裁，故事重了，歌曲反輕了；(四)純粹戲劇成立，歌曲又退出來，去獨立了。這個情形，西洋如此，日本如此，中國已到了第三級，想來第四級也必如此。

但是我要保存的獨立歌曲一小部，也不是不待改良的，改良之點有兩件：——

(一)造曲　中國樂歌裏，實在曲牌太少，還有許多不適用的。總要不為古人所限，自造若干，才能便於使用。歌唱一道，本極複雜，照著數學上Combination和Permutation的道理，再造百倍二百倍多的曲調，也不窮盡。

(二)改樂　胡琴是件最壞的東西，梆子鑼鼓，更不必說，若求美學的價值，不能不去。笛子却好，月琴也可將就。古樂裏的琵琶，不妨再用。若果能采取西洋樂器，像短笛，鋼琴，『外鄂林』之類，尤其好了。

五　新劇創造

我在上文說過，今年今日，尚不是新劇發生時候，現在還在預備期中；將來發生時一切設施，有許多不便揣擬的，姑且存而不論。我暫把預備時代的預備事業，舉出幾條，奉請有心此道的人做起來。

第一是編劇問題。我起初想來，中國現在尚沒獨立的新文學發生，編製劇本，恐怕辦不好，爽性把西洋劇本繙譯出來，用到劇台上，文筆思想，都極妥當，豈不省事。後來轉念道，西洋劇本是用西洋社會做材料，中國社會，却和西洋社會隔膜的緊。在中國劇台上排演直譯的西洋戲劇，看的人不知所云，豈不糟了。這樣說來，還要自己編製，但是不妨用西洋劇本做材料，采取他的精神，弄來和中國人情合拍了，就可應用了。換一

句話說來，直譯的劇本，不能適用，變化形式，存留精神的改造本，却是大好。至於做獨立的編制，更要在選擇材料上，格外謹慎。舊戲最沒道理的地方，就是專拿那些極不堪的小說作來源；新戲要有新精神，所以這一點萬不可再蹈覆轍。材料總要在當今社會裏取出：更要對於現在社會，有了內心的觀察，透徹的見地，才可以運用材料，不至於變成『無意識』。我希望將來的戲劇，是批評社會的戲劇，不是專形容社會的戲劇，是主觀爲意思，客觀爲文筆的戲劇，不是純粹客觀的戲劇。

將來新劇本，尤要力避文筆粗率。這個毛病，是中國文人的通病，我恐怕將來的新劇作家，免不了這樣。劇中人的心情，總不可爽爽快快，自己道出來。在舊戲裏一唱了之，眞弄得索然興盡，新戲華沒有唱，却可以造出一個對面人，來說白一番；這樣固然省事，價值可算沒一點了。拿小說作比喻，水滸裏的宋江紅樓夢裏的劉老老骨子裏何等詐變，外面却專避詐變，却又使得讀書的人處處覺出詐變，這種筆法，精細極了。曹雪芹常常替賈寶玉林黛玉說出心裏的層次，有人說道，『這兩人的心理太曲折，不能「曲喩」，』我說：『若是曹雪芹文筆更好一層，可就能「曲喩」了。』我希望將來新劇本，全用『曲喩』，不用『直陳』。就引動觀者興趣而論，就文學的價值而論，是不得不然的。

第二是新劇主義的鼓吹，現在一般的人，對於新劇的觀念，全不曾有，忽然新劇發生，容受上總要困難的。所以應當有個鼓吹新劇主義的機關，把舊戲所以不能存在的道理，盡量傳布；一面作概括的討論，通論舊戲的情形，一面作分別的批評，就每齣戲批評去；再把新劇的組織，新劇的思想，新劇的精神，張旗擂鼓的道來，使得社會知道新劇是個什麼東西，可就便於發展了。等到將來新劇發生，這種機關，也是要的，因爲新劇組織，總要精密，寓意總要深切；在薄於思想力的中國人看起來，恐怕有許多誤會，——就是不懂，——非來『面命』『提耳』不可。我覺得中國人看西洋的問題戲，不但不能用批評的眼光，來解答這問題，並且不知道戲裏有什麼問題，——這都因爲腦筋渾沌。所以在新劇沒發生時，這個機關是『宣教師』，『急先鋒』，在發

生以後，是『良師，諍友』。

六　評戲問題

戲評對於戲界影響的大，原不消說，但是看到現在北京的戲評界，——中國的戲評界，——眞教人無限感歎。姑且舉幾件最不滿意的情形：第一是不批評。這是中國人的通性，只會恭維人，罵人，却不會批評人。說他好，就滿紙堆砌上許多好字眼，說他不好，就滿紙堆砌上許多壞字眼；只有形容，——不稱實的形容，——沒有批評。批評原不是容易做的，總要有精密的思想力才可，否則空空洞洞，浮浮泛泛，焉得不說些支吾鋪張話，——支吾，鋪張，就是不批評。第二是不在大處批評　每天報上登的戲評，不是說『某某身段好』，就是說『某某做工好』，再不就是說『某句反二簧唱得好』，『某句西皮唱得好，從來少見過論到戲裏情節通不通，思想是不是，言語合不合的。這樣專在小地方做工夫，忘了根本，如何能使得劇戲進化？第三是評伶和評妓一樣。以前的人，都以爲優倡一類，（文人也夾在裏頭）就新人生觀念說來，倡妓是沒有人格的，優伶却是一種正當職業。不特是正當職業，並且做好了是美術文學的化神，培植社會的導師；所以古代的莎士比亞近代的易卜生都曾經現身說法；更有許多女伶，被人崇拜爲藝術大家。然而中國人依然用褻視人格的辦法，去評戲子，恭維旦角，竟和恭維婊子一樣，請問是恭維他還是罵他？——凡褻視別人的人格，就是褻視自己的人格，待別人當婊子，就是先以婊子自待，然則婊子評戲，還有甚話可說。第四是黨見　黨見鬧深了，是非全不論了。評戲變成捧角了。這樣情形，或者因爲個人嗜好乖謬，或者因爲懷抱接交之心，或者竟爲金錢所使，——總而言之，是不堪問的。北京的劇評家，差不多總要時時刻刻，犯這些毛病。我只見有署名春柳舊主者，還偶然評到戲的情節上去，並把現在所謂新戲，叫做『過渡戲』，這也算是難得了。繆子君也常有很聰明的說話。痛快說

來，要想改良戲劇，不先改良劇評，纔是繆子君說的，『空口說白話』呢。所以我希望繆子君和他同好的人，將來的事業，正最多著呢！

七年九月五——六日

文學進化觀念與戲劇改良

胡適

去年我曾說過要做一篇戲劇改良私議，不料這一年匆匆過了，我這篇文章還不曾出世。於今新青年在這一期正式提出這個戲劇改良的問題，我以為我這一次恐怕賴不過去了。幸而有傅斯年君做了一篇一萬多字的戲劇改良各面觀，把我想要說的話都說了，而且說得非常明白痛快；於是我這篇戲劇改良私議竟可以公然不做了。本期裏還有兩篇附錄；一是歐陽予倩君的予之戲劇改良觀；一是張繆子君的我的中國舊戲觀。此外還有傅君隨後做的再論戲劇改良，評論張君替舊戲辯護的文章。後面又有宋春舫先生的近世名戲百種目，選出一百種西洋名戲，預備我們譯作中國新戲的模範本。這一期有了這許多關於戲劇的文章。眞成了一本『戲劇改良號』了！我看了這許多文章，頗有一點心癢手癢，也想加入這種有趣味的討論，所以我劃出戲劇改良問題的一部分做我的題目，就叫做『文學進化觀念與戲劇改良』。

我去年初回國時看見一部張之純的中國文學史，內中有一段說道；

> 是故崐曲之盛衰，實興亡之所繫。道咸以降，此調漸微。中興之頌未終，海內之人心已去。識者以秦聲極盛，為妖孽之先徵。其言雖激，未始無因。欲覩升平，當復崐曲。樂記一言，自勝於政書萬卷也。
>
> （下卷一一八頁）

這種議論，居然出現於『文學史』裏面，居然作師範學校『新教科書』用，我那時初從外國回來，見了這種現狀，眞是莫名其妙，這種議論的病根全沒有歷史觀念，故把一代的興亡與崐曲的盛衰看作有因果的關係，故說

『欲覩昇平，當復崑曲。』若是復崑曲遂可以致昇平，只消一道總統命令，幾處警察廳的威力，就可使中國戲園家家唱崑曲，——難道中國立刻便『昇平』了嗎？我舉這一個例來表示現在談文學的人大多沒有歷史進化的觀念。因爲沒有歷史進化的觀念，故雖是『今人』，却要做『古人』的死文字；雖是二十世紀的人，偏要說秦漢唐宋的話。即以戲劇一個問題而論，那班崇拜現行的西皮二簧戲，認爲『中國文學美術的結晶』的人，固是不值一駁；就有些人明知現有的皮簧戲實在不好，終不肯主張根本改革，偏要主張恢復崑曲。現在北京一班不識字的崑曲大家天天鸚鵡也似的唱崑腔戲，一班無聊的名士幫着吹打，以爲這就是改良戲劇了。這些人都只是不明文學廢興的道理，不知道崑曲的衰亡自有衰亡的原因；不知道崑曲不能自保於道咸之時，决不能中興於既亡之後。所以我說，現在主張恢復崑曲的人與崇拜皮簧的人，同是缺乏文學進化的觀念。

如今且說文學進化觀念的意義。這個觀念有四層意義，每一層含有一個重要的教訓。

第一層總論文學的進化：文學乃是人類生活狀態的一種記載，人類生活隨時代變遷，故文學也隨時代變遷，故一代有一代的文學。周秦有周秦的文學，漢魏有漢魏的文學，唐有唐的文學，宋有宋的文學，元有元的文學。三百篇的詩人做不出元曲選，元曲選的雜劇家也做不出三百篇。左邱明做不出水滸傳，施耐菴也做不出春秋左傳。這是文學進化觀念的第一層教訓，最容易明白，故不用詳細引證了。（古人如袁枚焦循，多有能懂得此理的。）

文學進化觀念的第二層意義是：每一類文學不是三年兩載就可以發達完備的，須是從極低微的起原，慢慢的，漸漸的，進化到完全發達的地位。有時候，這種進化剛到半路上，遇着阻力，就停住不進步了；有時候，因爲這一類文學受種種束縛，不能自由發展，故這一類文學的進化史，全是擺脫這種束縛力爭自由的歷史；有時候，這種文學上的羈絆居然完全毀除，於是這一類文學便可以自由發達；有時候，這種文學革命止能有局部

的成功，不能完全掃除一切枷鎖鐐銬，後來習慣成了自然，便如纏足的女子，不但不想反抗。竟以爲非如此不美了！這是說各類文學進化變遷的大勢。西洋的戲劇便是自由發展的進化；中國的戲劇便是只有局部自由的結果。列位試讀王國維先生的宋元戲曲史，試看中國戲劇從古代的『歌舞』（Ballad ; Dance），（歌舞是一事，猶言歌的舞也。）一變而爲戲優；後來加入種種把戲，再變而爲演故事兼滑稽的雜戲；（王氏以唐宋遼金之滑稽戲爲一種獨立之戲劇，與歌舞戲爲二事。鄙意此似有誤。王氏引各書所記詼諧各則，未必獨立於歌舞戲之外。但因打諢之中時有諷諫之旨，故各書特別記此詼諧之一部分而略其不足記之他部分耳。元雜劇中亦多打諢語。今之京調戲亦可隨時插入譏刺時政之打諢。若有人筆記之，後世讀之者亦但見林步青夏月珊之打諢而不見其他部分，或亦有疑爲單獨之滑稽戲者矣。）後來由『敍事』體變成『代言』體，由遍數變爲折數，由格律極嚴的大曲變爲可以增減字句變換宮調的元曲，於是中國戲劇三變而爲結構大致完成的元雜劇。但元雜劇不過是大體完具，其實還有許多缺點：（一）每本戲限於四折，（二）每折限於一宮調，（三）每折限一人唱。後來南戲把這些限制全都毀除，使一劇的長短無定，一折的宮調無定，唱者不限於一人。雜劇的限制太嚴，故除一二大家之外，多止能鋪敍事實，不有能曲折詳細的寫生工夫；所寫人物，往往毫無生氣；所寫生活與人情，往往缺乏細膩體會的工夫。後來的傳奇，因爲體裁更自由了，故於寫生，寫物，言情，各方面都大有進步。試舉例爲證。李漁的蜃中樓乃是合并元曲選裏的柳毅傳書同張生煮海兩本戲做成的，但蜃中樓不但情節更有趣味，並且把戲中人物——都寫得有點生氣，個個都有點個性的區別，如元劇中的錢塘君雖於布局有關，但沒有着意描寫；李漁於蜃中樓的獻壽一折中，寫錢塘君何等痛快，何等有意味！這便是一進步。又如元劇漁樵記寫朱買臣事，爲後來南戲爛柯山所本，但爛柯山中寫人情世故，遠勝漁樵記，試讀癡夢一折，便知兩本的分別。又如崑曲長生殿與元曲梧桐雨同記一事，但兩本相比，梧桐雨敍事雖簡潔，寫情實遠不如長生殿。以戲劇的體例看來，雜劇的文字經濟實爲後來所不及；但以文學上表情寫生的工夫看來，雜劇實不及崑曲。如長生殿中彈詞一

折，雖脫胎於元人的貨郎旦，但一經運用不同，便寫出無限興亡盛衰的感慨，成爲一段很動人的文章。以上所舉的三條例，——蜃中樓爛柯山長生殿——都可表示雜劇之變爲南戲傳奇，在體裁一方面雖然不如元代的謹嚴，但因爲體裁更自由，故於寫生表情一方面實在大有進步，可以算得是戲劇史的一種進化。即以傳奇變爲京調一事而論，據我個人看來，也可算得是一種進步。傳奇的大病在於太偏重樂曲一方面；在當日極盛時代固未嘗不可供私家歌童樂部的演唱；但這種戲只可供上流人士的賞玩，不能成通俗的文學。況且劇本折數無限，大多數都是太長了，不能全演，故不能不割出每本戲中最精采的幾折，如西廂記的拷紅，如長生殿的聞鈴驚變等，其餘的幾折往往無人過問了。割裂之後，文人學士雖可賞玩，但普通一般社會更覺得無頭無尾，不能懂得。傳奇雜劇既不能通行，於是各地的「土戲」紛紛興起：徽有徽調，漢有漢調，粵有粵戲，蜀有高腔，京有京調，秦有秦腔。統觀各地俗劇，約有五種公共的趨向：（一）材料雖有取材於元明以來的「雜劇」，（亦有新編者。）而一律改爲淺近的文字；（二）音樂更簡單了，從前各種複雜的曲調漸漸被淘汰完了，只剩得幾種簡單的調子；（三）因上兩層的關係，曲中字句比較的容易懂得多了；（四）每本戲的長短，比「雜劇」更無限制，更自由了；（五）其中雖多連台的長戲，但短戲的趨向極強，故其中往往有很有剪裁的短戲，如三娘教子四進士之類。依此五種性質看來，我們很可以說，從崑曲變爲近百年的「俗戲」，可算得中國戲劇史上一大革命。大概百年來政治上的大亂，生計上的變化，私家樂部的銷滅，也都與這種「俗劇」的興起大有密切關係。後來「俗劇」中的京調受了幾個有勢力的人，如前清慈禧后等的提倡，於是成爲中國戲界最通行的戲劇。但此種俗劇的運動，起原全在中下級社會，與文人學士無關，故戲中字句往往十分鄙陋，梆子腔中更多極不通的文字。俗劇的內容，因爲他是中下級社會的流行品，故含有此種社會的種種惡劣性，很少如四進士一類有意義的戲。況且編戲做戲的人大都是沒有學識的人，故俗劇中所保存的戲臺惡習慣最多。這都是現行俗戲的大缺點。但這種俗戲在中國戲劇史上，實在有一種革新的趨向，有一種過渡的地位，這是不可埋沒的。研究文學歷

史的人，須認清這種改革的趨向，更須認明這種趨向在現行的俗劇中不但並不曾完全達到目的，反被種種舊戲的惡習慣所束縛，到如今弄成一種既不通俗又無意義的惡劣戲劇。——以上所說中國戲劇進化小史的教訓是：中國戲劇一千年來力求脫離樂曲一方面的種種束縛，但因守舊性太大，未能完全達到自由與自然的地位。中國戲劇的將來，全靠有人能知道文學進化的趨勢，能用人力鼓吹，幫助中國戲劇早日脫離一切阻礙進化的惡習慣，使他漸漸自然，漸漸達到完全發達的地位。

文學進化的第三層意義是：一種文學的進化，每經過一個時代，往往帶着前一個時代留下的許多無用的紀念品；這種紀念品在早先的幼稚時代本來是很有用的，後來漸漸的可以用不着他們了，但是因為人類守舊的惰性，故仍舊保存這些過去時代的紀念品。在社會學上，這種紀念品叫作「遺形物」(Vestigos or Rudimonts)。如男子的乳房，形式雖存，作用已失；本可廢去，總沒廢去；故叫做「遺形物」。即以戲劇而論，古代戲劇的中堅部分全是樂歌，打諢科白不過是一小部分；後來元人雜劇中，科白竟占極重要的部分；如老生兒陳州糶米殺狗勸夫等雜劇竟有長至幾千字的說白，這些戲本可以廢去曲詞全用科白了，但曲詞終不曾廢去。明代已有『終曲無一曲』的傳奇，如屠長卿的曇花夢，(見汲古閣六十種曲。)可見此時可以完全廢曲用白了；但後來不但不如此，並且白越減少，曲詞越增多，明朝以後，除了李漁之外，竟連會做好白的人都沒有了。所以在中國戲劇進化史上，樂曲一部分本可以漸漸廢去，但也依舊存留，遂成一種『遺形物』。此外如臉譜，嗓子，台步，武把子……等等，都是這一類的『遺形物』，早就可以不用了，但相沿下來至今不改。西洋的戲劇在古代也曾經過許多幼稚的階級，如『和歌』(Chorus)，面具，『過門』，『背躬』(Aside)，武場……等等。但這種『遺形物』，在西洋久已成了歷史上的古蹟，漸漸的都淘汰完了。這些東西淘汰乾淨，方才有純粹戲劇出世。中國人的守舊性最大，保存的『遺形物』最多。皇帝雖沒有了，總統出來時依舊地上鋪着黃土，年年依舊祝天祭孔，這都是『遺形物』。再回到本題，現今新式舞台上有了布景，本可以免去種種開門，關門，跨門

檻的做作了，但這些做作依舊存在；甚至於在一個布置完好的祖先堂裏『上馬加鞭』！又如武把子一項，本是古代角觝等戲的遺風，在完全成立的戲劇裏本沒有立足之地。一部元曲選裏，一百本戲之中只有三四本用得着武場；而這三四本武場戲之中只有單鞭奪槊和氣英布兩本都用一個觀戰的人口述戰場上的情形，不用在戲台上打仗而戰爭的情狀都能完全寫出。這種虛寫法便是編戲的一大進步。不料中國戲劇家發明這種虛寫法之後六七百年，戲台上依舊是打觔斗，爬槓子，舞刀耍槍的賣弄武把子，這都是『遺形物』的怪現狀。這種『遺形物』不掃除乾淨，中國戲劇永遠沒有完全革新的希望。不料現在的評劇家不懂得文學進化的道理；不知道這種過時的『遺形物』很可阻礙戲劇的進化；又不知道這些東西於戲劇的本身全不相關，不過是歷史經過的一種遺跡；居然竟有人把這些『遺形物』，——臉譜，嗓子，台步，武把子，唱工，鑼鼓，馬鞭子，跑龍套等等——當作中國戲劇的精華！這真是缺乏文學進化觀念的大害了。

文學進化觀念的第四層意義是：一種文學有時進化到一個地位，便停住不進步了；直到他與別種文學相接觸，有了比較，無形之中受了影響，或是有意的吸收人的長處，方才再繼續有進步。此種例在世界文學史上，眞是舉不勝舉。如英國戲劇在伊里沙白女王的時代本極發達，有蔣生（Ben Jonson）莎士比亞等的名著；後來英國人崇拜莎士比亞太甚了，被他籠罩一切，故十九世紀的英國詩與小說雖有進步，於戲劇一方面實在沒有出色的著作；直到最近三十年中，受了歐洲大陸上新劇的影響，方才有蕭伯納（Bernard Shaw）高爾華胥（John Galsworthy）等人的名著。這便是一例。中國文學向來不曾與外國高級文學相接觸，所接觸的都沒有什麼文學的勢力；然而我們細看中國文學所受外國的影響，也就不少了。六朝至唐的三四百年中間，西域（中亞細亞）各國的音樂，歌舞，戲劇輸入中國的極多：如龜茲樂，如『撥頭』戲，（舊唐書音樂志云：『撥頭者，出西域胡人。』）却是極明顯的例。（看宋元戲曲史第九頁）再看唐宋以來的曲調，如伊州涼州熙州甘州氐州各種曲，名目顯然，可證其爲西域輸入的曲調。此外中國詞曲中還不知道有多少外國分子呢！現在戲台上用的樂

器，十分之六七是外國的樂器，最重要的是『胡琴』，更不用說了。所以我們可以說，中國戲劇的變遷，實在帶着無數外國文學美術的勢力。只可惜這千餘年來和中國戲台接觸的文字美術都是一些很幼稚的文學美術，故中國戲劇所受外來的好處雖然一定不少，但所受的惡劣影響也一定很多。現在中國戲劇有西洋的戲劇可作直接比較參考的材料，若能有人虛心研究，取人之長，補我之短；掃除舊日的種種『遺形物』，採用西洋最近百年來繼續發達的新觀念，新方法，新形式，如此方才可使中國戲劇有改良進步的希望。

我現在且不說這種『比較的文學研究』可以得到的種種高深的方法與觀念，我且單舉兩種極淺近的益處。——

（一）**悲劇的觀念**——中國文學最缺乏的是悲劇的觀念。無論是小說，是戲劇，總是一個美滿的團圓。現今戲園裏唱完戲時總有一男一女出來一拜，叫做『團圓』，這便是中國人的『團圓迷信』的絕妙代表。有一兩個例外的文學家，要想打破這種團圓的迷信，如石頭記的林黛玉不與賈寶玉團圓，如桃花扇的侯朝宗不與李香君團圓；但是這種結束法是中國文人所不許的，於是有後石頭記紅樓圓夢等書，把林黛玉從棺材裏掘起來好同賈寶玉團圓；於是有顧天石的南桃花扇使侯公子與李香君當場團圓！又如朱買臣棄婦，本是一椿『覆水難收』的公案，元人作漁樵記，後人作爛柯山，偏要設法使朱買臣夫婦團圓。又如白居易的琵琶行寫的本是『同是天涯淪落人，相逢何必曾相識』兩句，元人作青衫淚，偏要叫那琵琶娼婦過船，跟白司馬同去團圓！又如岳飛被秦檜害死一件事，乃是千古的大悲劇，後人做說岳傳偏要說岳雷掛帥打平金兀朮，封王團圓！這種『團圓的迷信』乃是中國人思想薄弱的鐵證。做書的人明知世上的眞事都是不如意的居大部分，他明知世上的事不是顚倒是非，便是生離死別，他却偏要使『天下有情人都成了眷屬』，偏要說善惡分明，報應昭彰。他閉着眼睛不肯看天下的悲劇慘劇，不肯老老實實寫天工的顚倒慘酷，他只圖說一個紙上的大快人心。這便是說謊的文學。更進一層說：團圓快樂的文字，讀完了，至多不過能使人覺得一種滿意的觀念，決不能叫人有深沉的感動，決不能

引人到澈底的覺悟，決不能使人起根本上的思量反省。例如石頭記寫林黛玉與賈寶玉一個死了，一個出家做和尙去了，這種不滿意的結果方才可以使人傷心感歎，使人覺悟家庭專制的罪惡，使人對於人生問題和家族社會問題發生一種反省。若是這一對有情男女竟能成就『木石姻緣』，團圓完聚，事事如意，那麼曹雪芹又何必作這一部大書呢？這一部書還有什麼『餘味』可說呢？故這種『團圓』的小說戲劇，根本說來，只是腦筋簡單，思力薄弱的文學，不耐人尋思，不能引人反省。西洋的文學自從希臘的厄斯奇勒，（Aeschylus）沙浮克里，（Sophocles）虞里彼底（Euripides）時代即有極深密的悲劇觀念。悲劇的觀念：第一，即是承認人類最濃摯最深沉的感情不在眉開眼笑之時，乃在悲哀不得意無可奈何的時節；第二，即是承認人類親見別人遭遇悲慘可憐的境地時，都能發生一種至誠的同情，都能暫時把個人小我的悲歡哀樂一齊消納在這種至誠高尙的同情之中；第三，即是承認世上的人事無時無地沒有極悲極慘的傷心境地，不是天地不仁，『造化弄人』，（此希臘悲劇中最普通的觀念。）便是社會不良使個人銷磨志氣，墮落人格，陷入罪惡不能自脫。（此近世悲劇最普通的觀念。）有這種悲劇的觀念，故能發生各種思力深沉，意味深長，感人最烈，發人猛省的文學。這種觀念乃是醫治我們中國那種說謊作僞思想淺薄的文學絕妙聖藥。這便是比較的文學研究的一種大益處。

（二）**文學的經濟方法**——我在『論短篇小說』一篇裏，已說過『文學的經濟』的道理了。本篇所說，專指戲劇文學立論。

戲劇在文學各類之中，最不可不講經濟。爲什麼呢？因爲（1）演戲的時間有限；（2）做戲的人的精力與時間都有限；（3）看戲的人的時間有限；（4）看戲太長久了，使人生厭倦；（5）戲臺上的設備，如布景之類，有種種困難，不但須要圖省錢，還要圖省事；（6）有許多事實情節是不能在戲台上一一演出來的，如千軍萬馬的戰爭之類。有此種種原因，故編戲時須注意下列各項經濟的方法：

（1）**時間的經濟**　須要能於最簡短的時間之內，把一篇事實完全演出。

（2）人力的經濟　須要使做戲的人不致筋疲力竭；須要使看戲的人不致頭昏眼花。

（3）設備的經濟　須要使戲中的陳設布景不致超出戲園中設備的能力。

（4）事實的經濟　須要使戲中的事實樣樣都可在戲台上演出來；須要把一切演不出的情節一概用間接法或補敍法演出來。

我們中國的戲劇最不講究這些經濟方法。如長生殿全本至少須有四五十點鐘方可演完，桃花扇全本須用七八十點鐘方可演完。有人說，這種戲從來不唱全本的；我請問，既不唱全本，又何必編全本的戲呢？那種連台十本，二十本，三十本的『新戲』，更不用說了。這是時間的不經濟。中國戲界最怕『重頭戲』，往往有幾個人遞代扮演一個脚色，如雙金錢豹，如雙四杰村之類。這是人力的不經濟。中國新開的戲園試辦布景，一齣四進士要布十個景；一齣落馬湖要布二十五個景！（這是嚴格的說法。但現在的戲園裏武場一大段不布景。）這是設備的不經濟。再看中國戲台上，跳過桌子便是跳牆；站在桌上便是登山；四個跑龍套便是一千人馬；轉兩個灣便是行了幾十里路；翻幾個觔斗，做幾件手勢，便是一場大戰。這種粗笨愚蠢，不眞不實，自欺欺人的做作，看了眞可使人作嘔！既然戲台上不能演出這種事實，又何苦硬把這種情節放在戲裏呢？西洋的戲劇最講究經濟的方法。即如本期張豂子君我的中國舊戲觀中所說外國戲最講究的『三種聯合』，便是戲劇的經濟方法。張君引這三種聯合來比中國舊戲中身段台步各種規律，便大錯了。三種聯合原名The Law of Three Unities，當譯爲『三一律』。『三一』即是：（1）一個地方，（2）一個時間，（3）一樁事實。我且舉一齣三娘教子做一個勉強借用的例。三娘教子這齣戲自始至終，只在一個機房裏面，只須布一幕的景，這便是『一個地方』；這齣戲的時間只在放學回來的一段時間，這便是『一個時間』；這齣戲的情節只限於機房教子一段事實，這便是『一樁事實』。這齣戲只挑出這一小段時間，這一個小地方，演出這一小段故事；但是看戲的人因此便知道這一家的歷史；便知道三娘是第三妾，他的丈夫從軍不回，大娘二娘都再嫁了，只剩三娘守節撫孤；這兒子本不

是三娘生的；……這些情節都在這小學生放學囘來的一個極短時間內，從三娘薛寶口中，一一補敍出來，正不用從十幾年前敍起：這便是戲劇的經濟。但是三娘教子的情節很簡單，故雖偶合『三一律』，還不算難。西洋的希臘戲劇遵守『三一律』最嚴；近世的『獨幕戲』也嚴守這『三一律』。其餘的『分幕劇』只遵守『一樁事實』的一條，於時間同地方兩條便往往擴充範圍，不能像希臘劇本那種嚴格的限制了。（看新青年四卷六號以來的易卜生所做的娜拉與國民之敵兩劇便知。）但西洋的新戲雖不能嚴格的遵守『三一律』，卻極注意劇本的經濟方法：無五折以上的戲，無五幕以上的布景，無不能在台上演出的情節。張繆子君說，『外國演陸軍劇，必須另築大戲館。』這是極外行的話。西洋戲劇從沒有什麼『陸軍劇』；古代雖偶有戰鬭的戲，也不過在戲台後面吶喊作戰門之聲罷了；近代的戲劇連這種笨法都用不着，只隔開一幕，用幾句補敍的話，便夠了。元曲選中的薛仁貴一本，便是這種寫法，比單鞭奪槊與氣英布兩本所用觀戰員詳細報告的寫法更經濟了。元人的雜劇，限於四折，故不能不講經濟的方法，雖不能上比希臘的名劇，下比近世的新劇，也就可以比得上十六七世紀英國法國戲劇的經濟了。（此單指體裁段落，並不包括戲中的思想與寫生工夫。）南曲以後。編戲的人專注意詞章音節一方面，把體裁的經濟方法完全拋掉，遂有每本三四十齣的笨戲，弄到後來，不能不割裂全本，變成無數沒頭沒腦的小戲！現在大多數編戲的人，依舊是用『從頭至尾』的笨法，不知什麼叫做『剪裁』，不知什麼叫做『戲劇的經濟』。補救這種笨伯的戲劇方法，別無他道，止有研究世界的戲劇文學，或者可以漸漸的養成一種文學經濟的觀念。這也是比較的文學研究的一種益處了。

以上所說兩條，——悲劇的觀念，文學的經濟，——都不過是最淺近的例，用來證明研究西洋戲劇文學可以得到的益處。大凡一國的文化最忌的是『老性』；『老性』是『暮氣』，一犯了這種死症，幾乎無藥可醫；百死之中，止有一條生路：趕快用打針法，打一些新鮮的『少年血性』進去，或者還可望卻老還童的功効。現

在的中國文學已到了暮氣攻心，奄奄斷氣的時候！趕緊灌下西方的『少年血性湯』，還恐怕已經太遲了；不料這位病人家中的不肖子孫還要禁止醫生，不許他下藥，說道，『中國人何必吃外國藥！』……哼！

民國七年九月。

予之戲劇改良觀

歐陽予倩

井手先生詢余以對於今日中國劇界之意見。予歌場汨沒，於今數年，隨俗浮沉，無所表示。不敢有所謂意見。然就思念所及，得一二，為大略陳之。

試問今日中國之戲劇，在世界藝術界，當占何等位置乎！吾敢言中國無戲劇，故不得其位置也，何以言之？舊戲者，一種之技藝。崑戲者，曲也。新戲萌芽初茁，即遭蹂躪，目下如腐草敗葉，不堪過問。舍是更何戲劇之可言？戲劇者，必綜文學，美術，音樂，及人身之語言動作，組織而成。有其所本焉，劇本是也。劇本文學既為中國從來所未有，則戲劇自無從依附而生。元明以來之劇，曲，傳奇等，頗有可採，然決不足以代表劇本文學。其他如皮簧唱本，更無足道。蓋戲劇者，社會之雛形，而思想之影像也。劇本者，即此雛形之模型，而此影像之玻璃版也。劇本有其作法，有其統系。一劇本之作用，必能代表一種社會，或發揮一種理想，以解決人生之難問題，轉移謬誤之思潮。演劇者，根據劇本，配飾以相當之美術品，（如佈景衣裝等）疏蕩以適宜之音樂，務使劇本與演者之精神一致表現於舞台之上，乃可利用於今日魚龍曼衍之舞台也。

然則吾人之主張當如何？予以為（一）須組織關於戲劇之文字，（二）須養成演劇之人才。

文字約分三種：

一、劇本。

劇本文學為中國從來所無，故須為根本的創設。其事宜多繙譯外國劇本以為模範，然後試行仿製。不必故

爲艱深；貴能以淺顯之文字，發揮優美之思想。無論其爲歌曲，爲科白，均以用白話，省去駢儷之句爲宜。蓋求人之易於領解，爲效速也。惟格式作法，必須認定。暇當專論之，中國舊劇。非不可存，惟惡習慣太多，非汰洗淨盡不可。然世方重視其惡習慣，爲之奈何！

二、劇評。

今日之所謂劇評者，大抵於技術之談多不完全。其對於伶人，非以好惡爲毀譽，則視交情爲轉移；劇本一層，在所不問；而人情事理，亦置諸腦後。自某某諸名士使詩歌以妮近花旦後，簿上多效尤之作；文人惡習殊足不道，亦評劇界之蟊賊也。吾所謂正當之劇評者，必根據劇本，必根據人情事理以立論。劇評家必有社會心理學，論理學，美學，劇本學之智識。劇評有監督劇場及俳優，啟人猛省，促進改良之責；決不容率爾操觚，鹵莽從事也。惟今日之中國既無戲劇，則劇評亦當然不能成立。吾所望於今日之評劇家者，在誘導演劇者斷棄其頑梗之主張而趨重於事理人情而已。如俳優能勉守人情事理之範圍，庶幾眞戲劇有養成之希望焉。

三、劇論。

劇論之範圍甚廣。凡關於戲劇之理論皆屬焉。最要者，在名劇本之分析，及舞台上之研究。中國之戲劇，一種之『雜戲』而已，不能繩之以理。必有精確之劇論，能獲信於社會，則不近人情，與無價值之戲，當然漸就澌滅，同時眞戲劇亦因之而生。故不欲改良劇戲則已，欲改良戲劇，非亟倡正確之劇論不可。如云『某處宜下鑼』，或『某處不似老譚所唱』，所論非戲劇，不能羼入劇論也。

今日之劇界，腐敗極矣。俳優之腦筋，過於簡單，方且『抱殘守缺』，『夜郎自大』，以爲一技之長，可以應世變，傳子孫，吃著不盡；故聞新論，莫不駭笑。久居暗室者，視日必暗；今之俳優，處暗過久，幾失其明；如纏足者，其骨已斷，無由再伸。故爲目下計，爲將來計，一面借文字以救其弊，一面須組織一『俳優養

成所」；以「五年卒業，以養成新人材；辦法略述如左。——

(一)募集十三四齡之童子三五十人，於其中選拔優良，授以極新之藝術；劣者隨時斥退之。

(二)不收學費。

(三)修業二三年後，隨時可使試演於舞台，以資練習、并補助學費。

(四)課程於戲劇及技藝之外，宜注重常識，及世界之變遷。

(五)卒業後，須服務若干年。

如此四五年辦去，必見好成績，而於營業上，亦可決操勝算；蓋四五年後之劇場，決非腐敗之俳優，所得而左右也。

以上所談，尚多未盡，容緩緩細及之。

論編製劇本

傅斯年

辨論舊戲的當廢，和新劇的必要，我在前月做前篇文章時，已經說過都是費話。現在更覺得多費唇舌，眞正無聊。舊戲本沒一駁的價值；新劇主義，原是『天經地義』，根本上決不待別人匡正的，從此以後，破壞的議論，可以不發了。我將來若果繼續討論戲劇，總要在建設方面下筆。我想編製劇本是預備時代最要辦的，不妨提出這個問題，大家討論討論，——討論劇本的體裁，討論劇本的主義。關於這個問題，我也有幾層意思，把他寫在下面。

(一)劇本的材料，應當在現在社會裏取出，斷斷不可再做歷史劇。

(二)中國劇最通行的款式，是結尾出來個大團圓；這是頂討厭的事。戲劇做得精緻，可以在看的人心裏，留下個深切不能忘的感想。可是結尾出了大團圓，就把這些感想和情緒一筆勾銷。最好的戲劇，是沒結果，其次是不快的結果。這樣不特動人感想，還可以引人批評的興味。拿小說作榜樣，中國最好的小說，是水滸紅樓夢；一個沒結果，一個結果極不快，所以這兩部書才有價值。劇本的西廂記本是沒結果的，後來妄人硬把他添起足來；並且說，『願天下有情人，都成眷屬。』若果天下有情人都成眷屬，天下沒有文章了。我狠希望的劇本，不要再犯這個通病。

(三)劇本裏的事跡，總要是我們每日的生活，縱不是每日的生活，也要是每年的生活。這樣才可以親切；若果不然，便要生幾種流弊：第一引人想入非非，破壞人精密思想的想像力；第二，文學的細緻手段，無從運

用；第三，可以引起下流人的興味，不能適合有思想人的心理。

(四)劇本裏的人物總要平常，舊戲裏最少的是平常人，好便好得出奇，壞便壞得出奇。——簡直是不能有的人，退一步說，也是不常有的人。弄這樣人物上台，完全無意義。小孩子喜歡這個，成年人卻未必喜歡這個。若說拿這些奇怪人物作教訓，作鑑戒，殊不知世上不常有的事，那裏能含着教訓鑑戒的效用。平常人的行事，好的卻眞可作教訓。壞的卻眞可做鑑戒。因爲平常，所以可以時時刻刻，作個榜樣。況且人物奇異，文學的運用，必然粗疏：人物愈平常，文章愈不平庸哩。

(五)中國人恭維戲劇，總是說，善惡分明；其實善惡分明，是最沒趣味的事。善惡分明了，不容看戲的人加以批評判斷了。新劇的製作，總要引起看的人批評判斷的興味，也可以少許救治中國人無所用心的毛病。

(六)舊戲的做法，只可就戲論戲，戲外的意義一概沒有的；就是勉強說有，也都淺陋得狠。編製新劇本，應當在這裏注意，務必使得看的人還覺得戲裏的動作言語以外，有一番眞切道理做個主宰。

以上六條，都是極淺的說話，並不是不能行的說話。還有我在前篇說過的，不再說了。

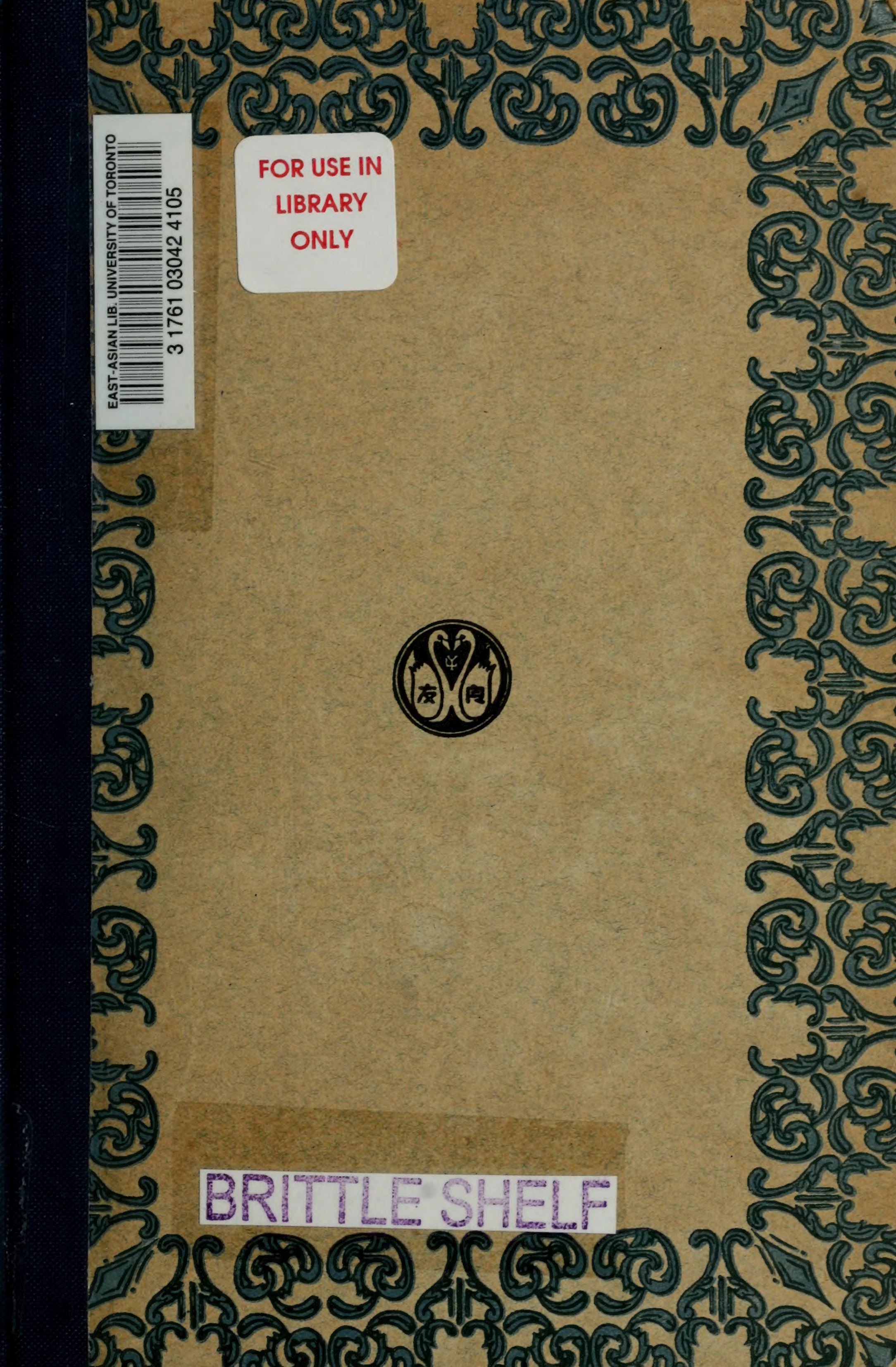
十年以前，已經有新劇的萌芽；到現在被人摧殘，沒法振作。最大的原因，正爲着沒有劇本文學，作個先導。所以編製劇本，是現在刻不容緩的事業。但是若果編製不好，或者文學的價値雖有，卻不能適用在舞台上，可又要被人摧殘了，再經一度摧殘，新劇的發達，更沒望了。我極盼望有心改良戲劇的人，在編劇方法上，格外注意！

民國七年，十月，二日。








EAST-ASIAN LIB. UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03042 4105
FOR USE IN
LIBRARY
ONLY
友 肉
BRITTLE SHELF